MANUAL MÍNIMO DO ATOR

DARIO FO

PRÊMIO NOBEL DE LITERATURA

FRANCA RAME
(ORGANIZAÇÃO)

EDITORA
senac
SÃO PAULO

2ª EDIÇÃO

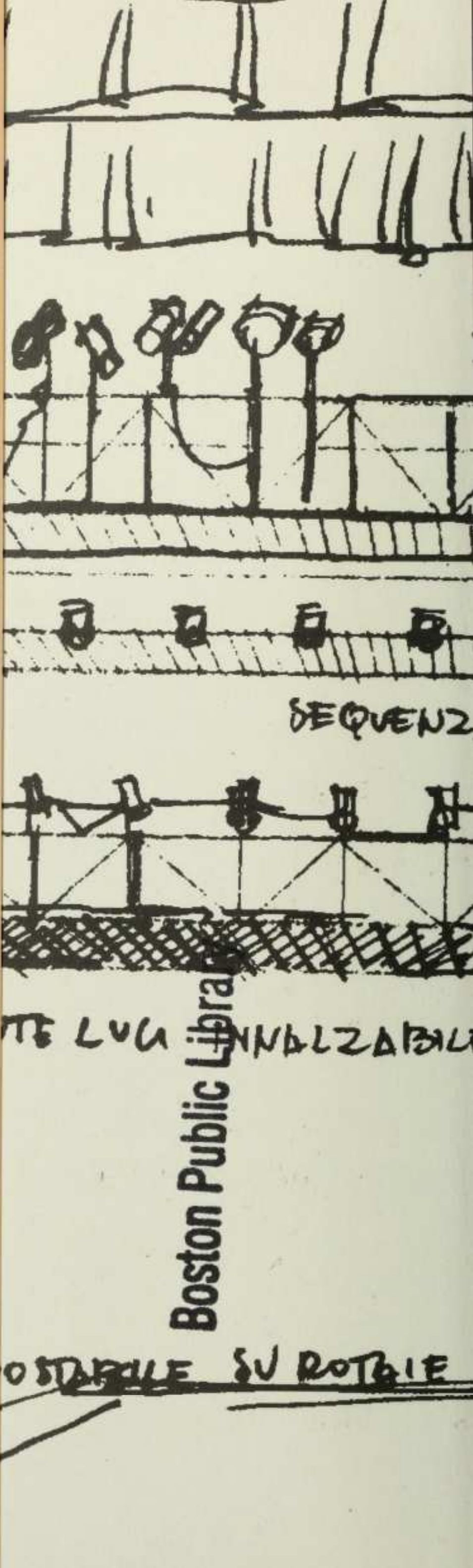
CASTIGAT RIDENDO MORES

Nunca ri tanto lendo um texto tão sério. Melhor: nunca li um texto tão sério escrito com tanto humor.

Dario não usa meias medidas: duro, escrachado, mordaz, irônico, satírico, galhofeiro, sarcástico, inconformado, escatológico, crítico impiedoso e todavia profundamente humano, tem como alvo tudo o que representa a autoridade opressora, em seus aspectos negativos camuflados por paternalismos que cheiram a incenso e pólvora.

Um manifesto político? Não, um tratado de técnica teatral fundamentado na experiência vivida e aperfeiçoada no trabalho, na criatividade e – fato fundamental – na percepção clara de que o ator pertence à *polis* e dela não pode se divorciar.

Castigat ridendo mores é o lema da *Commedia dell'Arte*. Dario Fo é epígono, parente contemporâneo, de sangue novo, de uma coorte de atores-personagens destemidos e perseguidos. Permeiam seu livro a risada e o espanto divertido com o qual constata as misérias do mundo, a canalhice dos poderosos, a ingenuidade



Boston Public Library

MANUAL MÍNIMO DO ATOR

WITHDRAWN
No longer the property of the
Boston Public Library.
Sale of this material benefited the Library.

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

Fo, Dario

Manual mínimo do ator / Dario Fo ; Franca Rame (organização) ; Lucas Baldovino, Carlos David Szlak (tradução) ; 2ª ed. – São Paulo : Editora SENAC São Paulo, 1999.

Título original : Manuale minimo dell'attore.
Bibliografia.
ISBN 85-7359-052-1

1. Arte dramática 2. Commedia dell'arte 3. Teatro – Técnica I. Rame, Franca. II. Título.

98-3348 CDD-792.02

Índices para catálogo sistemático:
1. Manuais : Arte dramática : Teatro 792.02

DARIO FO

MANUAL MÍNIMO DO ATOR

FRANCA RAME
(ORGANIZAÇÃO)

Tradução
Lucas Baldovino
Carlos David Szlak

2ª EDIÇÃO

EDITORA
senac
SÃO PAULO

Administração Regional do SENAC no Estado de São Paulo
Presidente do Conselho Regional: Abram Szajman
Diretor do Departamento Regional: Luiz Francisco de Assis Salgado

Editora SENAC São Paulo
Conselho Editorial: Luiz Francisco de Assis Salgado
Clairton Martins
Décio Zanirato Junior
Darcio Sayad Maia
A. P. Quartim de Moraes
Gerência: A. P. Quartim de Moraes
Coordenação Editorial: Antonio Roberto Bertelli
Preparação de Texto: Regina Di Stasi
Revisão de Texto: Luiz Carlos Cardoso
Capa: Sidney Itto
Projeto Gráfico e Editoração Eletrônica: Lato Senso – Editora de Textos
Impressão e Acabamento: Cromosete Gráfica e Editora Ltda.

AL BR
POR

AL BR
PN2037
.F6167
1999x

Todos os direitos para a língua portuguesa reservados à
Editora SENAC São Paulo
Rua Teixeira da Silva, 531 – CEP 04002-032
Caixa Postal 3595 – CEP 01060-970 – São Paulo – SP
Tels. (11) 884-8122 / 884-6575 / 889-9294
Fax (11) 887-2136 – E-mail: eds@sp.senac.br
Home page: http://www.sp.senac.br

© 1987 e 1997 Giulio Einaudi Editore s.p.a., Torino

SUMÁRIO

Nota do editor *7*
Prólogo *9*
Primeira Jornada *15*
Segunda Jornada *97*
Terceira Jornada *147*
Quarta Jornada *255*
Quinta Jornada *277*
Sexta Jornada *327*
Referências Bibliográficas *369*
Índice de Nomes *375*
Índice Geral *381*

Digitized by the Internet Archive
in 2011

http://www.archive.org/details/manualmnimodoa00foda

NOTA DO EDITOR

A Editora SENAC São Paulo torna acessível aos profissionais de teatro e ao público em geral o único livro teórico de Dario Fo, Prêmio Nobel de Literatura de 1997. Trata-se de um clássico sobre a arte teatral e as técnicas do teatro popular, indispensável às ações educacionais da instituição na área de Comunicação e Artes. O *Manual mínimo do ator* não é nada "mínimo", mas um amplo compêndio em que procedimentos técnicos são discutidos alegremente e em tom de galhofa. Sob esse aspecto, pode-se afirmar que há uma confluência do discurso mais linear próprio dos manuais e a apresentação/representação dessa matéria educativa pela voz sempre enfática e divertida de seu autor, que nunca deixa de evidenciar sua condição também de ator. Forma e fundo, dessa maneira, se imbricam num texto que reúne palestras, aulas, cursos, jornadas, seminários e *workshops* protagonizados pelo autor/ator e recolhidos por sua mulher Franca Rame. Resgata-se assim a linguagem vibrante de Dario Fo, na perspectiva de também reconstruir a ambiência dessas exposições em que se mesclam indicações técnicas e provocações. Se não é possível traduzir diretamente em palavras os sons e os gestos do expositor, aponta-se aqui analogicamente o ritmo de seu discurso, com os cortes e inflexões peculiares de uma voz irreverente que torna atual a antiga *Commedia dell'Arte.*

PRÓLOGO

Quantas vezes vocês já não sentiram uma imensa vontade de rir lendo a introdução de algumas coletâneas, escritas mais ou menos no seguinte tom: "Insistentemente solicitado por queridos amigos e admiradores a reunir e publicar meus trabalhos, resisti com tenacidade durante anos a fio, mas por fim, embora ainda não completamente convencido, cedi"?

Vocês conseguem imaginar essa multidão de amigos e admiradores entusiastas perseguindo apaixonadamente o pudico "Mestre", clamando: "Por favor, reúna e publique! Não nos deixe órfãos dos seus extraordinários e singulares jogos mentais! Se não quiser fazê-lo para si, faça-o pelo menos para a humanidade". Na realidade, todos sabem que, desde que desenvolveu o primeiro tema em sala de aula, ainda na escola primária, o nosso renitente autor conserva cada escrito para ser publicado postumamente na edição de suas obras completas.

E não tem jeito, nunca vamos encontrar um autor com coragem suficiente para começar a apresentação do volume que reúne seus ensaios e obras com confissões do tipo: "Mesmo desaconselhado fervorosamente por amigos e parentes, eu, tacanhamente, fiz o possível e o impossível, assediando editores e patrocinadores, para lançar essa coletânea. Além disso, exerci pressão, com promessas de regalias e chantagens, sobre o tipógrafo e o chefe da tipografia, este em particular, que se recusava categoricamente a compor o texto que reproduzia os meus pensamentos".

Quanto a mim, podem ficar tranqüilos, juro que não ficarei procurando atenuantes ou desculpas para essa minha exagerada aspiração de passar à imortalidade por meio de um texto "fundamental" sobre a técnica e a disciplina – mesmo moral – do ator. Aliás, em um primeiro momento, delirante de presunção, pensei até em intitular esta obra de *O antiparadoxo do ator*, com a intenção nada velada de entrar em uma aberta polêmica com Diderot, e, portanto, colocando-me flagrantemente no seu nível... mas alguns amigos realmente leais fizeram-me enxergar que ninguém se daria conta da polêmica... assim, desconsolado, desisti.

À parte brincadeiras e diversão, esta obra deve-se, em grande parte, ao trabalho de Franca (novamente). Foi ela quem encarregou nossos colaboradores de gravar, ao longo dos anos, cada palestra minha... mesmo a mais desestruturada e delirante, durante aulas, cursos, jornadas, seminários e *workshops*. E depois, preocupou-se em transcrever esses quilômetros de gravações... e apresentar o resultado, colocando-o em evidência em minha mesa de trabalho e até sobre o meu travesseiro antes de dormir.

Portanto, se esse calhamaço provocar e incomodar, principalmente Franca deve ser responsabilizada.

Porém, antes de passar ao essencial, é meu dever alertá-los: sempre que eu expuser um fato, uma anedota ou um episódio histórico, farei todo o possível para fornecer-lhes as fontes e os documentos do assunto em questão. Nem sempre conseguirei, já que, freqüentemente, por uma tolice minha não vou ter condições de me lembrar do nome do autor do texto em que li o trecho citado. Já posso antever o sorriso maldoso dos eruditos malignos: "Ah! Ah! Está prevenindo-se da crítica, espertalhão... Como de costume, foi você mesmo que inventou esses pequenos fatos!". Sim, é verdade... com freqüência invento... mas, atenção!... é bom esclarecer de uma vez por todas... as histórias que engendro sem nenhum pudor sempre irão parecer terrivelmente autênticas... quase óbvias... por outro lado, aquelas impossíveis, paradoxais, que vocês jurariam ser inventadas, são, ao contrário, todas autênticas e documentadas. Sou um mentiroso profissional. E fiz cair na armadilha do "não é verdade, duvido" a dezenas de prevenidos caga-regras. Repeti isso durante toda a vida: os eruditos supercríticos e detalhistas são aqueles que, quando você mostra-lhes a Lua, eles olham para o seu dedo... e, em particular, a unha, tentando adivinhar exatamente há quanto tempo você a cortou.

A princípio pensei em ajeitar ligeiramente o material recolhido na transcrição das fitas gravadas durante os "Seis Dias", um seminário realizado no Teatro Argentina, de Roma, e entregar tudo do jeito que estava ao editor. Mas ao reler posteriormente as várias conferências realizadas sobre um mesmo tema, em tempos e países diferentes, percebi que nem tudo o que havia realizado naquela jornada romana era o melhor. Por exemplo, a exposição realizada em Copenhague em 1982 sobre técnica gestual na mímica branca era mais precisa e divertida do que aquela acontecida no Argentina; desnecessário falar do curso com estudantes do River Side Studios em Londres no âmbito do "teatro de situação". Os dois rapazes que fiz subir ao palco romano para a mesma cena eram dois descerebrados.

Dessa maneira, tirei de um lado e coloquei de outro. E de tanto encaixar e trocar, nasceu o texto aqui proposto. Eu mesmo estou assombrado com os milagres por mim realizados: em comparação, as transformações metafísicas e os encantamentos de transmutação do repertório do mago Merlin são brincadeiras de crianças.

É difícil perceber, mas posso assegurar-lhes que fui extraordinariamente prodigioso: peguei um aluno que estava em Santa Cristina de Gubbio no verão de 1980 e projetei-o no palco do Argentina em 24 de setembro de 1984 para contracenar com um jovem mímico de Londres que nunca estivera na Itália; depois, como precisei acrescentar um terceiro aluno à cena, escolhi – entre centenas de participantes de cursos acontecidos em lugares e tempos diferentes – um índio mapuche, ator de grande temperamento... portanto, em resumo, arremessei-o diretamente do palco da escola de teatro de Bogotá até aqui... no Argentina... e façamos votos que passe despercebido para os homens da imigração o fato de ele não possuir passaporte nem visto de permanência. Tudo isso feito sem nunca recorrer à lei da relatividade do espaço-tempo... tudo feito com a simples e inatingível força do arbítrio da imaginação!

Porém, o sublime da impossibilidade alcancei com Meldonesi, do Dams de Bologna. Apesar de ele estar dando um curso sobre "teatro de vanguarda" em Olstebroo, no Jutland dinamarquês, consegui deslocá-lo por duas vezes consecutivas para Roma, onde o obriguei a intervir em um debate que, na realidade, iria acontecer em Stresa somente no ano seguinte.

Nesse caso nada mais faço do que acelerar o tempo em 10.000 knorn-luz e realizo o encontro onde melhor me parece... aqui em Roma, por exemplo.

Junto diversas pessoas e atiro-as aí na platéia, sem nem mesmo perguntar se elas estão de acordo.

"Taviani, levante-se!... Vamos, sem fazer onda, sei que você está em Palermo nesse momento... e não consegue atinar como eu fiz para trazê-lo até aqui... não, não posso explicar, são os truques do ofício. Vamos, repita a sua intervenção de Pistóia, tim-tim por tim-tim... Como qual? Aquela sobre o *Arlecchino**... que, segundo você, seria uma máscara estranha à *Commedia dell'Arte*, a ponto de, como você disse, não ser de origem italiana, e sim francesa... Isso, muito bem... Agora fique aí, pois vou responder por Eugenio Barba, que nesse momento encontra-se em Nova York... o fuso horário não é importante... Ei-lo aqui, força Eugenio, responda... Não está com vontade? Eu o transponho do mesmo jeito, faço-o dizer o que escreveu no seu ensaio publicado há três anos... no capítulo "*Arlecchino*, máscara oriental".

Silêncio, Ferruccio Marotti pediu a palavra... Está falando diretamente de Bali, onde passa férias... Ele diz que o espírito do *Arlecchino* primordial era o de um putanheiro até um tanto garanhão... um amoral anarcóide... uma máscara sem papel.

Ajudem! Segurem-no! Ron Jenkins está agredindo Peter Kotcevič de Frankfurt. Sim, eu sei que Ron Jenkins está em Boston e a afirmação que o enfureceu foi dita em Bruxelas há três anos. Todo esse pandemônio armou-se porque Kotcevič concorda com Erwin Cost: "Os atores que, em Colônia, ao final do século XVII, queimaram um boneco representando o *Arlecchino*... tinham algumas boas razões...", sentenciou.

---

* Em português, Arlequim. Optamos por deixar os nomes dos personagens da *Commedia dell'Arte* em italiano, apesar de alguns deles possuírem um correspondente em nossa língua. Assim, além do Arlequim, temos: *Pantalone* (Pantaleão), *Capitano* (Capitão), *Pulcinella* (Polichinelo), *Brighella* (Briguela), *Dottore* (Doutor). Porém, devido à multiplicidade de personagens citados pelo autor, bem como ao fato de diversos deles estarem, em nosso país, associados a tradições carnavalescas, preferimos empregar os nomes no original. (N. T.)

Voam palavras pesadas. Por sorte, Ragni, apoiado por Tessari, intervém para restaurar a paz... catapultados, o primeiro, de Perugia, e o outro, de Veneza, onde está participando da Bienal.

Por fim, vamos todos jantar, cada um em seu próprio lugar e tempo de origem e proveniência.

Ah, finalmente! Um pouco de paz e normalidade.

PRIMEIRA JORNADA

A *COMMEDIA DELL'ARTE*

Nossa primeira conversa será dedicada à *Commedia dell'Arte.* Certo dia, não me lembro mais em que circunstância, ouvi Carmelo Bene exclamar: "A *Commedia dell'Arte*? Façam-me o favor... nunca existiu!". Conhecido apreciador de hipérboles e paradoxos, Carmelo Bene disparou uma sagrada verdade... Somente esqueceu-se de concluir a frase, isto é... "nunca existiu... do jeito como ela nos vem sendo transmitida ao longo do tempo".

Realmente, tantas estórias foram ditas sobre o mito da magia funambulesca dos cômicos, sobre o lirismo molambento das máscaras, e escreveu-se tanta literatura de baixa qualidade, fazendo qualquer um exclamar: "Chega... basta de tanta pentelhação! Isso não existe!".

ARLECCHINO, O GRANDE GARANHÃO

Ferruccio Marotti contou-me que a primeira vez que o nome de *Arlecchino* apareceu em um papel impresso (no ano de 1585) foi para denunciá-lo como emérito garanhão.

Esse texto está escrito em francês e foi localizado por Délia Gambelli. No panfleto se narra a viagem de *Arlecchino* ao Inferno. O *Arlecchino* em questão era interpretado por Tristano Martinelli, o ator que vestiu essa máscara pela primeira vez. *Arlecchino* desce ao Inferno para tentar arrancar das garras de Lúcifer a alma de uma notória *maitresse, mére* Cardine, famosa dona de bordel nos ambientes folgazões de Paris... alcoviteira da qual, se comenta, Martinelli era o valoroso rufião.

O autor do feroz libelo era, supostamente, um poetastro com ciúmes do descarado sucesso e da simpatia que *Arlecchino* gozava não só junto ao público comum, mas, sobretudo, junto aos homens de cultura da cidade, e até mesmo junto ao rei e à rainha da França.

Por sua vez, *Arlecchino* responde, escrevendo e publicando um breve mas impiedoso libelo, no qual desanca o poetastro invejoso. *Arlecchino* desce novamente ao Inferno, mas dessa vez acompanhado pelo seu difamador. Ambos, como Dante e Virgílio (com *Arlecchino* logicamente abocanhando o papel de Dante), percorrem os vários círculos, encontrando todos os personagens famosos dos salões da sociedade francesa. Enquanto o filho do *Zanni* é recebido com afeto e simpatia, o poeta maledicente é acolhido com chutes e pontapés, acabando sempre dentro de tanques repletos de líquido fecal... panelões de excremento de gato fervente... e frio também, que é algo ainda mais repulsivo.

Jogando dados com Belzebu, *Arlecchino*-Dante vence o maledicente Virgílio, que passa a ser atormentado por demônios. *Arlecchino* o salva de ser esfolado vivo pelos demônios enfurecidos... Agradecido, o coitado pede perdão e admite sua infâmia... Magnânimo, *Arlecchino* o abençoa. Saem finalmente para rever as estrelas... o poetastro extasiado escorrega, quem diria, num cocô macio: um grande tombo... a cabeça bate em um marco de pedra priápico... e ele fica seco, morto! A alma do poetastro então desce ao Inferno novamente... mas sem *Arlecchino*, dessa vez.

O final não é o autêntico, foi acrescentado por mim a partir de um argumento de Scala, o autor do *Arlecchino*. Mas não me parece que tenha ficado mal... não é?

Seguindo essa onda de "morte aos indecentes!", os cômicos tornaram-se vítimas de um jogo pesado, inclusive alguns autores de ensaios sobre a comédia à italiana até fizeram o possível e o impossível para malhá-los melhor. Eles apresentam os histriões da improvisação como uma congregação de eméritos vagabundos, desprovidos de dignidade e ofício: histriões, pilantras que sobrevivem à base de pequenos expedientes, vivendo de patifarias e trapaças de todo gênero.

A dar ouvidos a esses magníficos exterminadores de pilantras, os cômicos não possuíam sequer a tão decantada arte inatingível de inventar de improviso diante do público situações e diálogos de extraordinário frescor e atualidade. Pelo contrário, asseguram; toda aquela improvisação seria um truque, fruto de uma ardilosa organização predisposta a situações e diálogos decorados antecipadamente. O que é absolutamente correto. Mas o valor que se atribui a isso depende de sua interpretação. No meu ponto de vista, é um fato totalmente positivo.

TUDO TRUQUE E PREPARAÇÃO

Os cômicos possuíam uma bagagem incalculável de situações, diálogos, *gags*, lengalengas, ladainhas, todas arquivadas na memória, as quais utilizavam no momento certo, com grande sentido de *timing*, dando a impressão de estar improvisando a cada instante. Era uma bagagem construída e assimilada com a prática de infinitas réplicas, de diferentes espetáculos, situações acontecidas também no contato direto com o público, mas a grande maioria era, certamente, fruto de exercício e estudo. Os cômicos aprendiam dezenas de "tiradas" sobre os vários temas relacionados com o papel ou a máscara que interpretavam. Conhecemos, de Isabella Andreini, uma longa série de apaixonados e divertidos monólogos para a mulher enamorada: desdém, ciúme, desejo, desespero.

Todas essas "tiradas" poderiam ser adaptadas a situações diversas, inclusive sendo deslocadas ou recitadas em seqüência em um diálogo. Exemplo: a mulher finge desdém e desprezo, escondendo um desejo incontrolável... No meio da história perdoa o amado, o qual, por sua vez, mostra-se ofendido e chega até mesmo a falar-lhe com ódio. A mulher se lança contra o amado e o cobre de impropérios... para logo em seguida explodir em uma grande gargalhada e começar com uma lengalenga em tom grotesco, tirando um sarro do jovem, parodiando-o. Ele contra-ataca, caricaturando-a por sua vez. A mulher fica indignada, mas por fim relaxa e se diverte. Riem juntos, repensando todas as manobras usadas para fascinarem-se reciprocamente. Abraçam-se soluçando, de tanto rir e também pela comoção.

A partir de uma seqüência como essa é possível fazer no mínimo dez variações deslocando os tempos e a progressão. E os cômicos eram realmente mestres nesse gênero de montagens. Assim, o jogo dos encaixes dessas reviravoltas podia ser executado ao longo de todo um argumento. Exemplo: Isabella possui uma poção mágica capaz de enlouquecer de amor instantaneamente aquele que a bebe. Oferece-a a seu amado para que ele não precise partir. A poção é bebida por engano pelo pai do rapaz, *Pantalone*. Este, louco de amor, se apaixona por *Arlecchino*, que, nesse ínterim, para realizar uma trapaça, tinha se fantasiado de mulher. *Arlecchino* é obrigado por Isabella e seu amado a permanecer travestido e a continuar o jogo, pois, se privado da mulher amada, *Pantalone* morreria de dor. Celebra-se o noivado. *Arlecchino* adota a personagem e começa a ter caprichos, passando a não pensar em nada além de vestidos, jóias e comida. Enlouquecido de desejo, *Pantalone* quer possuir a noiva *Arlecchino*. *Arlecchino* consegue fazer-se substituir, no escuro, por uma serva gorducha. *Pantalone* alcança a satisfação, fica convencido de ter possuído *Arlecchino* e está cada vez mais enamorado. *Arlecchino* é obrigado pelos jovens amantes a chantagear *Pantalone* para que ele conceda que o seu filho se case com Isabella. O jogo está feito. O casal de enamorados oferece a *Pantalone* o antídoto que irá permitir-lhe recuperar a sensatez. Por sua vez, *Arlecchino* não tem o menor interesse que isso aconteça: ele enfim alcançou uma situação muito vantajosa para si. Querendo desfazer-se do antídoto a qualquer custo, ele mesmo o toma. *Arlecchino* desconhece que o antídoto, se não precedido da primeira poção, provoca uma loucura ainda maior. Nessa altura dos acontecimentos, as soluções para o desfecho da história são infinitas: *Arlecchino* pode se apaixonar por Isabella, pelo seu amado, por *Pantalone*, pela serva, pelo capão ou até pelo cabrito que teve a incumbência de matar para a ceia de núpcias.

Para quem é do ramo, é fácil encontrar outras situações parecidas, sendo suficiente oferecer a poção, no início, por exemplo, a um outro jovem que se apaixona loucamente por Isabella. Ela também poderá beber a poção e se apaixonar perdidamente por *Pantalone* e, no jogo das trocas, até mesmo o ser amado pode engolir a substância e se apaixonar pela serva. Em uma confusão desse tipo, *Arlecchino* gargalharia maravilhosamente. Aliás, pode-se até imaginar que ele seja o tratante, o arquiteto de toda essa confusão, derramando poções a seu bel-prazer em cada copo. Isso lembra-me a seqüência de troca de paixões entre diversos casais no *Sonho de uma noite de verão* de Shakespeare, achado clássico extraído da *Commedia dell'Arte*. Ao se analisar a trama daquela comédia, todos podem perceber as possibilidades fantásticas de variantes obteníveis no jogo das trocas. Enfim, concluindo, os cômicos possuíam toda essa bagagem, além de grande perícia e domínio do ofício.

OS RAME E O OFÍCIO DO IMPROVISO

Por descender de artistas de teatro, Franca teve a grande sorte de viver, quando criança, o clima da comédia à italiana. Em sua família todos eram atores que percorriam a alta Lombardia realizando récitas. (A existência dos Rame data de pelo menos três séculos). O fato de esse grupo ter um repertório tão rico em comédias, dramas e farsas permitia que se apresentassem durante meses na mesma praça, mudando de espetáculo a cada noite. Segundo Franca, não existia a necessidade de ensaiar ou bater o texto. O poeta da companhia, o tio Tommaso, juntava os atores e distribuía os papéis, recordava-lhes a trama descrevendo-a por quadros e atos, depois afixava na coxia uma espécie de escala, no qual estavam escritas as várias entradas e o argumento de cada cena. Acontecia também de montarem um espetáculo completamente novo, tirado de uma crônica ou de um romance.

Tio Tommaso, o poeta, lia aos integrantes da companhia o roteiro por ele preparado, recheando-o dos mais vivazes e interessantes detalhes, e depois distribuía os papéis. Não se efetuavam ensaios; subia-se no palco e, após uma olhada na "escala" das seqüências e das entradas, começava-se a atuar completamente de improviso. Cada um conhecia uma infinidade de diálogos apropriados, que naturalmente variavam de acordo com a ocasião, e principalmente sabia de cor e salteado os assuntos de abertura e encerramento, isto é, as frases e os gestos convencionados que indicavam aos outros intérpretes as variantes, as mudanças de situação ou a aproximação do final de uma quadro, do ato ou do espetáculo.

Mas o conhecimento de tantos expedientes com certeza seria insuficiente se o ator não possuísse o motor da fantasia e o famigerado dom da improvisação, ou seja, a capacidade de dar a impressão de estar dizendo coisas novas e pensadas naquele momento.

DE ONDE NASCE A EXPRESSÃO *COMMEDIA DELL'ARTE*

Para começar, vamos ver qual o significado que devemos atribuir à etiqueta *Commedia dell'Arte*.

Se focarmos a palavra "arte", logo saltarão a nossa mente imagens e expressões estereotipadas e viscosas, repletas de lugares-comuns: arte como sublime criação da fantasia, arte como expressão poética do gênio, etc. Na realidade, em nosso caso, o termo "arte" é ligado ao ofício.

Como se sabe, na Idade Média existiam a "arte da lã", a "arte da seda", a "arte dos pedreiros" e dezenas de outras artes, todas compreendidas em suas próprias corporações de ofício. Essas associações livres impediam que aqueles que produzissem mercadorias semelhantes se degolassem. Também eram úteis para defender os associados da prepotência dos grandes mercadores e da imposição dos príncipes, bispos e cardeais.

DIREITOS E PRIVILÉGIOS "SOBRE A PRAÇA"

Assim, antes de tudo, *Commedia dell'Arte* significa uma comédia encenada por atores profissionais, associados mediante um estatuto próprio de leis e regras, através do qual os cômicos se comprometiam a proteger-se e respeitar-se reciprocamente.

Da mesma maneira que as várias corporações buscavam manter o mercado livre da concorrência externa, os cômicos *dell'arte* também realizavam uma guerra sem trégua contra todas as companhias não-associadas que se infiltravam "em suas praças". Pelo fato de terem obtido o privilégio de ser a única companhia autorizada de cada ducado ou condado, elas conseguiam a intervenção das autoridades locais.

Assim, espertos de todo tipo, companhias de saltimbancos, grupos de atores ocasionais ou diletantes, eram literalmente expulsos "para fora da praça".

Em certos casos, os próprios atores profissionais organizavam missões punitivas contra o grupo de "ocasionais" que insistiam em agir no espaço de privilégio dos cômicos associados. Freqüentemente, entretanto, as companhias de maior sucesso não respeitavam as próprias regras da corporação, realizando uma guerra acirrada contra as irmãs menores, como fica demonstrado em uma frase extraída de uma carta de Isabella Andreini, escrita sem meios-termos ao governador de Milão, dom Pedro Enriquez: "...como entender que estes que fazem comédias, aliás, estragam comédias, montem sua banca em praça pública? Suplico-vos a fazer escrever ao senhor Podestá para que não consinta que assim o façam".

Em situação semelhante, Francesco Andreini, seu marido, reforça o pedido, escrevendo: "... os que governam a cidade de... certamente não deveriam permitir que uma comédia e uma tragédia fosse representada de forma tão vil na praça pública, mas sim em local privado, com a honra e a magnificência merecidas".

Entretanto, existem eminentes críticos teatrais que asseguram não haver nenhuma ligação entre a expressão *Commedia dell'Arte* e o termo "ofício" e a associação corporativa. Um respeitável estudioso inglês, Nicoll, afirma que, nesse caso, o termo "arte" tem o mesmo sentido de "qualidade" (a *quality* shakespeariana), sendo assim, *dell'arte* significa "da maestria". Benedetto Croce, ao contrário, está de acordo com a origem corporativa, mas somente com o objetivo de demonstrar que os cômicos da comédia à italiana, apesar de hábeis histriões e mímicos engraçadíssimos, não eram artistas, e sim pessoas de ofício, pois: "... não se percebe a presença de um autor genial".

CROCE E A IDÉIA (FIXA) DO TEXTO

Apesar do mérito de Croce de haver desmistificado os lugares-comuns do romantismo francês reforçando a existência de alto profissionalismo por parte dos cômicos, ele estava obstinado com o seguinte dogma: "Nada de texto (literário-dramatúrgico), nada de arte". Mas não vamos nos envolver em polêmicas, pelo menos neste instante. É suficiente para contradizê-lo a exposição de um argumento que não se origina da literatura de textos, mas principalmente da prática: a *Commedia dell'Arte* se baseia na combinação de diálogo e ação, monólogo falado e gesto executado, e nunca unicamente na pantomima. Somente com cambalhotas, dancinhas, caretas e gestos, as máscaras não são capazes de segurar uma cena, ao contrário do que supõe Croce. E não sou o único a pensar desse modo.

CASANOVA E O ELOGIO DA PALAVRA DE *ARLECCHINO*: MÉTODO E ESTILO

Vejamos o comentário sobre a exibição de um grande ator do século XVIII, Antonio Sacchi, feito pelo famoso Casanova, filho de uma atriz e grande apreciador da *Commedia dell'Arte*: "O enredo é de tal maneira perturbador, com os seus discursos ligeiros e alegres (do *Arlecchino*-Sacchi), sempre espontâneos, nunca premeditados [...] e empastelado com frases, colocadas de um modo tão inesperado, com metáforas bastante despropositadas, como que ditas para aludir assuntos díspares, que tudo parece uma monstruosa confusão, porém é método, verificável na extravagância do estilo, que somente ele sabe vestir".

Referindo-se a este comentário, Nicoll observa: "Casanova não concentra sua atenção na mirabolante atividade acrobática do intérprete, mas em suas palavras".

Portanto, nenhuma casualidade arbitrária, mas método e estilo. E a prova da existência desse método verifica-se novamente nessa outra observação, também de Casanova: "Sacchi tem a arte, única e inigualável, de envolver os ouvintes nos imbróglios da narrativa, fazendo-os mergulhar em embaraços graciosíssimos, expressos por meio de intrincada elocução. E quando ele parece estar acuado a ponto de não poder mais escapar, eis que, instantaneamente, desata os nós e sai do labirinto, desfazendo cada laço com grandes risadas".

CONTRA A IDÉIA DOS CÔMICOS ESFARRAPADOS

Em relação ao papel preponderante do ator na *Commedia dell'Arte*, existe toda uma corrente de pensamento que, a partir desse fato, explica o porquê da originalidade e espetaculosidade que distinguem este gênero teatral de todos os outros.

Uma originalidade e espetaculosidade não determinadas pelo uso da máscara e pela colocação dos personagens em estereótipos fixos, como acreditam alguns, mas por uma concepção realmente revolucionária do fazer teatral e pelo papel absolutamente único assumido pelos atores.

Acredito totalmente na exatidão da idéia de certos estudiosos de chamar este gênero *Comédia dos Atores* ou *dos Histriões* em vez de *Commedia dell'Arte*. De fato, todo o jogo teatral se apóia em suas costas: o ator histrião é autor, diretor, montador, fabulista. Passa indiferentemente do papel de protagonista para o de "escada", improvisando, esperneando continuamente, surpreendendo não só o público, mas inclusive os outros atores participantes do jogo.

Evidentemente, as confusões nesse tipo de atuação eram freqüentes, havia perdas de ritmo, congestionamento de piadas, que se anulavam umas às outras. Girava-se em torno do nada, o espetáculo parecia enjoativo, e o riso era um fim em si mesmo. Mas havia os que conseguiam manter o espetáculo sempre de pé. Isso dependia também do rigor que o diretor da companhia sabia impor ao elenco... mas acima de tudo, estava a habilidade e a feliz cumplicidade que se conseguia estabelecer entre os cômicos e o público a cada récita.

DIDEROT E O PARADOXO CONTRA OS "CÔMICOS"

Em seu conhecido *Paradoxo do ator*, Diderot mostra-se contrário a esse elemento particular de imponderabilidade. O famoso enciclopedista era incapaz de suportar a idéia de que o êxito de um espetáculo dependesse exclusivamente do ator, do seu particular estado de ânimo, se ele estava ou não em uma noite de graça, se o público estava em sintonia ou ensimesmado em absoluto desânimo. Diderot imaginava um ator capaz de programar e controlar a própria exibição, prevendo cada passagem por meio de exercícios, calculando todo o arco da representação, sem dar margem a surpresas. Em resumo: racionalidade e distanciamento da emotividade, sem deixar nada ao acaso ou ao incidental, muito menos ao estado de ânimo e às tripas.

Diderot estava certo em atacar a vigarice do "como tiver que ser, será", o andamento naturalista estabelecido pelo deixar-se levar pela comoção ou pelo *frisson* ocasional, e ainda todas as remelas, os pequenos efeitos ou os achados alardeados sem rigor nem método. "É a sensibilidade extrema – sentenciava – que torna os atores medíocres. É a falta absoluta de sensibilidade que prepara os atores sublimes!". Realmente, um belo paradoxo!

QUEM SE COMOVE É UM VIGARISTA

No meu ponto de vista, a base do discurso de Diderot está completamente errada. Ele raciocina como autor, como literato, ou seja, deseja ver o texto colocado no nível máximo: o texto é sagrado e o ator precisa se adequar a ele, servi-lo com a maior disciplina, sem nenhuma discussão. Mas Diderot trata de ignorar a força adquirida pelo texto, remontado noite após noite no palco. Borromeo (o grande cardeal de Milão), entretanto, percebe esse valor particular com grande clareza, advertindo seus bispos do fascínio irresistível provocado pela comédia improvisada, com seu contínuo frescor. "A palavra dos literatos é morta – declarou em uma carta – a palavra dos atores é viva". E certamente não se refere aos textos recitados pelos atores sonhados por Diderot, atores unicamente racionais e programados.

De fato, após realizar um balanço, constatamos que o teatro proposto pelo mestre do paradoxo nunca conseguiu obter o menor interesse popular. Contribui ainda para isso o fato de que Diderot, apesar de ser um literato de extraordinário talento e bastante espirituoso, era uma nulidade escrevendo qualquer diálogo teatral. Outra grave falha de Diderot, no meu parecer, era a absoluta falta de atenção que ele demonstrava pelo público. Aliás, para Diderot o público não existia. Possuído pela preocupação de forjar o ator dentro de uma racionalidade absoluta, ele acabou se esquecendo de um pequeno detalhe, qual seja, que o teatro se faz normalmente também para os espectadores. Além disso, com sua obsessão pelo distanciamento, pela não participação emocional, Diderot perdeu de vista até mesmo o primeiro objetivo do teatro: a diversão. Está certo, podemos nos divertir com o puro exercício da razão... mas o exagero pode nos levar ao tédio... e à paranóia.*

A tendência de todo discurso radical é conduzir ao desastre: a dialética nos ensina a empregar vantajosamente o conflito dinâmico dos opostos. Experimentar a emoção e conservar ao mesmo tempo o senso crítico não é impossível na prática, ao contrário do que pensa Diderot. Tudo depende do quanto se está treinado para conter certos estímulos, da sabedoria na administração do emocional e do racional, de um equilíbrio capaz de se traduzir em efeito propulsor... e não estático. Em resumo, enquanto Diderot opta pelo estrutura coluna-viga, que permanece ali, parada, travada, os cômicos *dell'arte* adotam o arco, com todos os estímulos e contra-estímulos dele derivados. Sabemos muito bem que, ao primeiro tremor de terra, a estrutura coluna-viga desaba e o arco resiste maravilhosamente.

Além do mais, logo no início de seu *Paradoxo*, Diderot se contradiz, ao admitir que, de preferência, um ator deve ser um artista e cultivar a sensibilidade, falando até mesmo em transe emocional... Realmente, o amor pelo paradoxo com freqüência nos torna incoerentes. Comigo acontece dia sim... e no outro dia sim, também.

---

* Jogo de palavras intraduzível. *Tédio* em italiano é *noia*. (N. T.)

HUGUENOTES TERRORISTAS

Outra idéia nefasta a ser demolida, a que já nos referimos previamente, é a de que os cômicos *dell'arte* eram um bando de miseráveis, incultos, semi-analfabetos, cafetões, saltimbancos que sobreviviam mal e porcamente, desprezados pelos cidadãos honestos que trabalhavam e produziam, somente aceitos nas feiras e em alguns festins de senhores, que depois se livravam deles por meio de chutes no traseiro, como é costume fazer com as prostitutas no final do carnaval. Essa idéia é um grande despropósito. Sim, é verdade que, ao folhearmos certas crônicas dedicadas a descrever a vida dos cômicos, freqüentemente nos deparamos com companhias praticantes de um teatro verdadeiramente charlatão. Mas trata-se de um fenômeno limitado.

O teatro da *Commedia*, aquele que se refletiu na história do espetáculo de toda a Europa durante aproximadamente três séculos, foi construído por um grupo de pessoas cultas, bem-preparadas e de gosto moderno. É certo também que, como já vimos, mesmo em casos não-acidentais, eles demonstravam uma tendência a defender privilégios dignos da pior corporação medieval. Desejo contar um episódio que por si só poderá esclarecê-los acerca do valor e prestígio que desfrutavam algumas companhias de cômicos. Vito Pandolfi publicou-o em *Crônicas da Commedia dell'Arte*. É um testemunho autêntico, escrito por um protagonista dos acontecimentos, que relata a trágica viagem de uma famosa companhia de cômicos italianos, os Gelosi. O rei da França, Henrique III, ao regressar da Polônia e passando por Veneza, teve a oportunidade de assistir a uma representação dessa companhia, ficando entusiasmado. Já em Paris, pede diretamente ao doge, por intermédio de seu embaixador em Veneza, a dádiva de ter na sua corte, durante certo tempo, a companhia dos Gelosi. A República de Veneza então organiza a viagem, e prepara uma caravana composta por um número significativo de carros e carroças que, subindo pelo vale do Susa, atravessa os Alpes e alcança Lyon. A partir daí, a caravana prossegue em direção a Paris. Porém, um fato imprevisto ocorre no meio do caminho. Um bando de huguenotes (os protestantes da França) captura toda a companhia dos cômicos.

Certamente é do conhecimento geral o conflito existente na segunda metade do século XVI entre os católicos ligados a Roma e os protestantes franceses, marcado por inúmeros massacres, dos quais o mais famoso, sem dúvida, é o massacre da noite de São Bartolomeu, quando os huguenotes foram dizimados. Algum tempo depois dessa matança, um bando de huguenotes tenta chantagear o rei e organiza um plano que hoje definiríamos como um ato terrorista: capturam toda a companhia dos Gelosi. E por meio de uma carta enviada a Henrique III fazem suas exigências: "Se quiser os seus cômicos de volta, liberte todos os nossos irmãos mantidos prisioneiros nos cárceres da França, e além disso, pague-nos dez mil florins de ouro e cinqüenta mil de prata, ou só receberá uma parte deles: as cabeças".

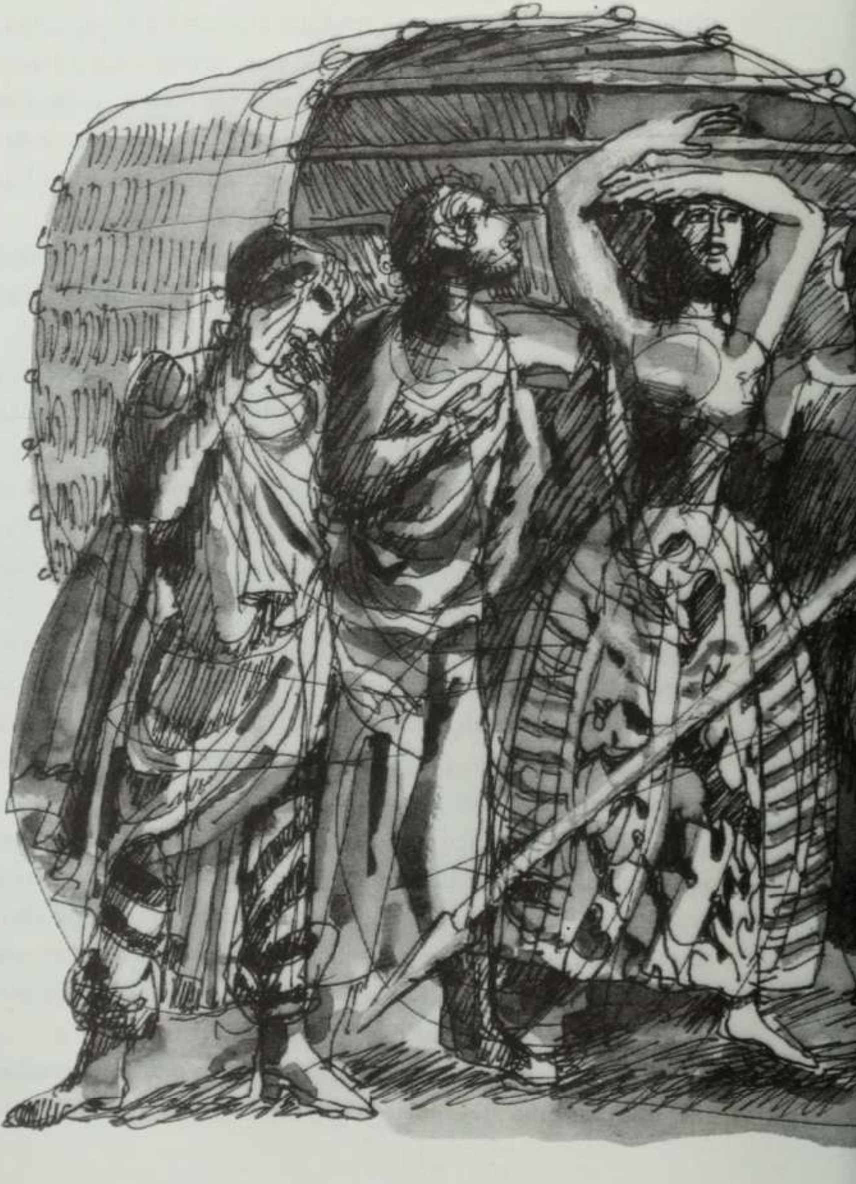
Depois de uma negociação de quinze dias, todos os huguenotes prisioneiros são libertados, o dinheiro é pago e os atores, finalmente, podem prosseguir até Paris.

Um cronista da época comenta: "Se o caso envolvesse negociar a vida do primeiro-ministro, de quatro cônsules e de três marechais, Henrique III teria deixado tranqüilamente que os matassem, preocupando-se somente em mandar celebrar uma bela missa em honra das vítimas". Entretanto, o caso envolvia atores vindos à França sob a égide da Sereníssima; além disso, o rei já havia convidado as personalidades mais importantes do reino e ilustres hóspedes estrangeiros para o espetáculo mais prestigioso do século. Certamente, não seria conveniente apresentar as cabeças dos atores dentro de bolsinhas de sal; portanto precisou ceder. Poderia uma decisão como essa repetir-se hoje em dia? Não; atualmente, o máximo que pode acontecer é um ator eleger-se presidente dos Estados Unidos.

Outro fato trágico está diretamente vinculado à viagem de regresso dos cômicos. De passagem por Lyon, viajando de Paris para a Itália, Isabella Andreini, a grande cômica dos Gelosi, grávida de oito meses, sente-se mal, aborta e morre. O funeral – dizem as crônicas – parecia o de uma rainha, cumulado de pompas e honrarias, deixando perplexos, especialmente, os cômicos que a acompanhavam.

Atrás do féretro, em um carro coberto por uma montanha de flores, estavam príncipes, poetas e escritores de toda a Europa. Convém

GLI UGONOTTI RAPISCONO I GELOSO



lembrar que Isabella Andreini foi a única mulher de sua época aceita como membro em nada menos do que quatro academias. E não apenas pelo seu fascínio, mas também por seu talento e extraordinária verve poética. Ela não era a única pessoa culta entre os artistas de teatro à italiana, pelo contrário: existiam atores capazes de escrever histórias bastante inteligentes com um estilo muito refinado. Além disso, freqüentava os cérebros mais brilhantes de seu tempo: Galileu Galilei (autor de dois roteiros), Ariosto, Pallavicini, grandes arquitetos e, vejam só, Michelangelo e Rafael, outros dois grandes amantes do teatro.

"O ATOR QUE MORRA!"

É necessário reconhecer que, embora algumas companhias independentes gozassem de respeito e consideração, outras viviam e trabalhavam em completa submissão. Seus atores eram considerados propriedade, inclusive física, de príncipes e senhores, estando sujeitos aos caprichos dos mesmos, em situação semelhante à que existe atualmente entre jogadores de futebol e os seus respectivos clubes, mas sem nem mesmo fazer jus ao pagamento de luvas pela sua contratação. O tratamento dispensado aos atores, em virtude das arbitrariedades possíveis na época, era ainda pior... Se o cômico cometia alguma falta, por menor que fosse, em relação a um compromisso qualquer, o duque *Magnifico* o trancafiava em uma cela por tempo indeterminado... e não tinha a menor consideração por sua vida.

Em relação a isso, é suficiente ler Tessari em um de seus textos sobre a *Commedia*: ao escutar comentários em louvor ao extraordinário talento de um idoso cômico da companhia de propriedade do duque de Mântua, o rei da França deseja tê-lo consigo em Paris. Apesar de o ator estar gravemente doente, o duque exige que ele se levante do leito e dirija-se a Paris sem maiores delongas. O médico do palácio intervém, rogando pela clemência do duque: "O pobre homem está com a saúde muito abalada... É bastante provável que ele não consiga resistir à viagem". A resposta do *Magnifico*: "Prefiro correr o risco de vê-lo bater as botas, em vez de permitir que o rei dos franceses suspeite de que não lhe quis conceder um favor". Mesmo febril, o cômico tão desejado pelo rei é obrigado a partir... e, como o médico havia previsto, durante a travessia de São Bernardino, ele morre. A cortesia venceu! O rei da França ficará comovido pelo gesto de sublime sacrifício de seu generoso vassalo, o duque de Mântua. Obviamente, generoso à custa da vida de um ator.

AS MÁSCARAS NÃO SERVEM PARA MASCARAR

Agora vamos falar de um elemento que, embora não seja absolutamente o mais importante da *Commedia dell'Arte*, é, sem dúvida, o mais vistoso e evidente: a máscara.

Na realidade, ao fim e ao cabo, esse apetrecho é de extrema importância, pois sozinho chegou a sintetizar e indicar a totalidade do caráter teatral de vários personagens e tipos, que também receberam a denominação de máscaras.

Ao pensarmos nas máscaras, logo nos vem a idéia de seu hábitat: o carnaval. A festa carnavalesca existe em todos os lugares e em todos os tempos. Pessoalmente, presenciei diversos carnavais, outros conheci por filmes. Assisti desde um carnaval na China até um esplêndido na Espanha, nas Astúrias.

Percebe-se na festa de carnaval o aflorar de um ritual muito antigo, um jogo simultaneamente mágico e religioso. Certamente, é na origem da história humana que encontramos as máscaras e, com elas, o transvestimento.

OS CAVERNÍCOLAS COM A MÁSCARA

Um dos mais antigos testemunhos do uso da máscara data do período terciário, gravado nas paredes da gruta *des deux frères*, localizada nos Pirineus, na vertente francesa. É uma cena de caça. A pintura, com seus traços de grande agilidade, mostra um rebanho de cabras selvagens pastando. À primeira vista, o grupo parece homogêneo, mas observando-se mais atentamente, percebe-se que uma das cabras, no lugar de possuir patas com cascos, apresenta pernas e pés humanos. E não quatro, mas duas apenas. E as mãos, despontando do peitoral do animal, empunham um arco com a flecha já a ponto de disparar. Evidentemente, trata-se de um homem, um caçador disfarçado e transvestido.

Cobrindo seu rosto, há uma máscara de cabra, dotada inclusive de chifres e barbicha. Desde a linha dos ombros até debaixo da cintura, está coberto com uma pele de cabra. Podemos apostar que o espertalhão até mesmo se empesteou com o esterco das cabras para mascarar o seu próprio cheiro.

São duas as razões ou propósitos desse transvestimento. Em primeiro lugar, como explicam os antropólogos, a máscara servia para bloquear os tabus. Os povos antigos – basta lembrar dos gregos do passado – acreditavam que todo animal contava com uma divindade particular capaz de oferecer proteção. Pelo transvestimento, evitava-se a vingança do deus das cabras, disposto a infligir desgraças terríveis ao caçador que houvesse liquidado uma de suas protegidas sem o salvo-conduto do antitabu. A segunda razão, de ordem mais prática, era a de que o transvestimento permitia ao caçador aproximar-se da cabra sem ser notado. Como se sabe, as cabras são seres superficiais e nunca observam com a devida atenção os pés das vizinhas. Tem chifres e fede como uma cabra? "O.k., é uma das nossas!" Os pés são simples detalhes. Dessa maneira, o caçador mascarado sentia-se completamente à vontade para acercar-se da vítima escolhida e, mediante talvez o subterfúgio de estabelecer uma conversa mais íntima, pegava a cabra no colo e a carregava para fora do rebanho, sem que o bode percebesse. Como se sabe, ainda hoje os bodes possuem um sentido primitivo e possessivo de família, resolvendo os conflitos familiares por meio de grandes e violentas chifradas.

Ora, o zoomorfismo exasperado, a ação de transformar-se em animal, exige evidentemente uma certa habilidade. Não basta colocar uma máscara no focinho nem jogar uma pele fedorenta nas costas, já que o problema mais sério é o de imitar os movimentos da cabra ou de qualquer outro animal a ser capturado. E movimentos diferenciados em cada diferente situação. O rito de transvestir-se com peles e máscaras de animais está ligado à cultura da maioria dos povos.

OS *MAMMUTTONES*

Algum de vocês já assistiu a um documentário sobre a sarabanda dos *mammuttones* da Sardenha? Trata-se de uma representação ritual muito antiga, ainda hoje realizada no centro-norte da ilha. Eu tive a oportunidade de vê-la. O *mammutones* é um personagem mítico. Vestido com uma pele de cabra ou de carneiro de cor preta, leva pendurados cachos de chocalhos na cintura e ao longo das pernas, que produzem sons atordoantes a cada movimento. Usa uma máscara negra no rosto, aludindo a um focinho de bode, dotado de chifres. O *mammuttones* nunca aparece individualmente, mas em um grupo de cinco a dez integrantes. Há um líder ordenando os ritmos e tempos da dança. O bando invade a vila anunciado pelo badalar dos chocalhos. Cada habitante foge, fingindo estar muito assustado. Passado um tempo, toda a vila reaparece, debruçando-se nas janelas e saindo pelas portas. As crianças seguem o *mammuttones* até a praça, onde outras máscaras zoomórficas apresentam-se: *su boves* e *su porcu*. São também máscaras e peles curtidas pintadas de preto. Todos dançam, saltam e emitem sons guturais aterrorizantes, que não imitam, de maneira nenhuma, grunhidos, balidos ou mugidos da espécie animal.

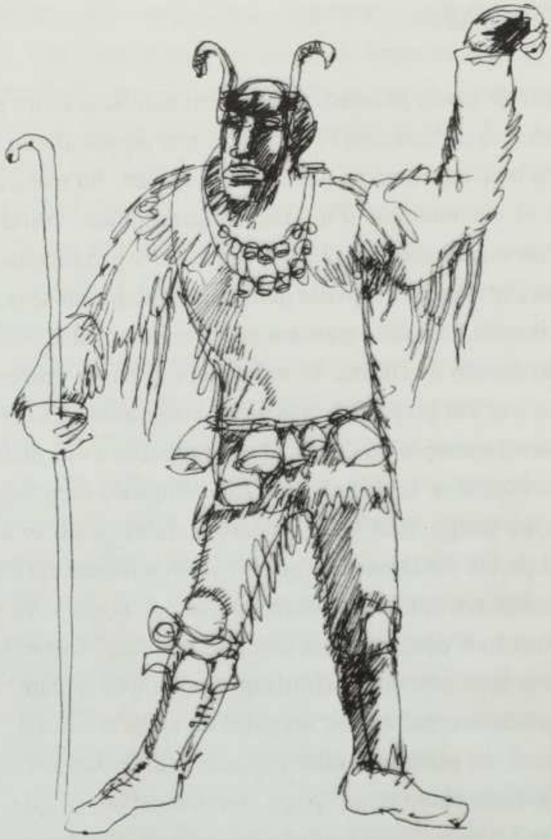
O conto, ou melhor, o mito exposto pelo *mammuttones* está mutilado, desgastado pelo tempo. Algo compreensível, já que, como afirmam os antropólogos, essas cerimônias eram originalmente representações sacras, ou seja, "mistérios", nascidos há mais de dezoito séculos.

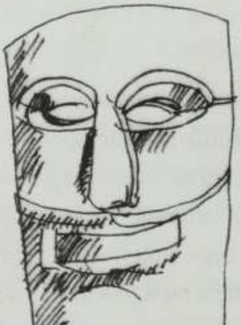
A CHEGADA DE DIONISO

No museu antropológico de Sassari, perguntei ao curador o que representava uma certa máscara com semblante humano, de pele clara e ares aristocráticos, em meio a um conjunto de máscaras de animais. Respondeu-me que, em sua opinião, aquele estranho personagem entrou no jogo com a chegada dos fenícios ou, algo mais tarde, com os gregos áticos, representando uma divindade fenícia ou o próprio Dioniso,[1] talvez.

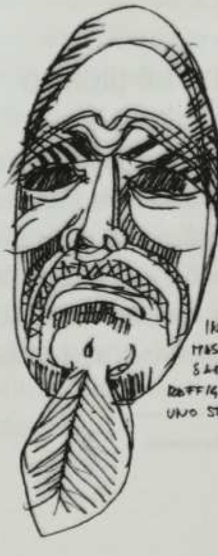
---

[1] Ver Índice de nomes.



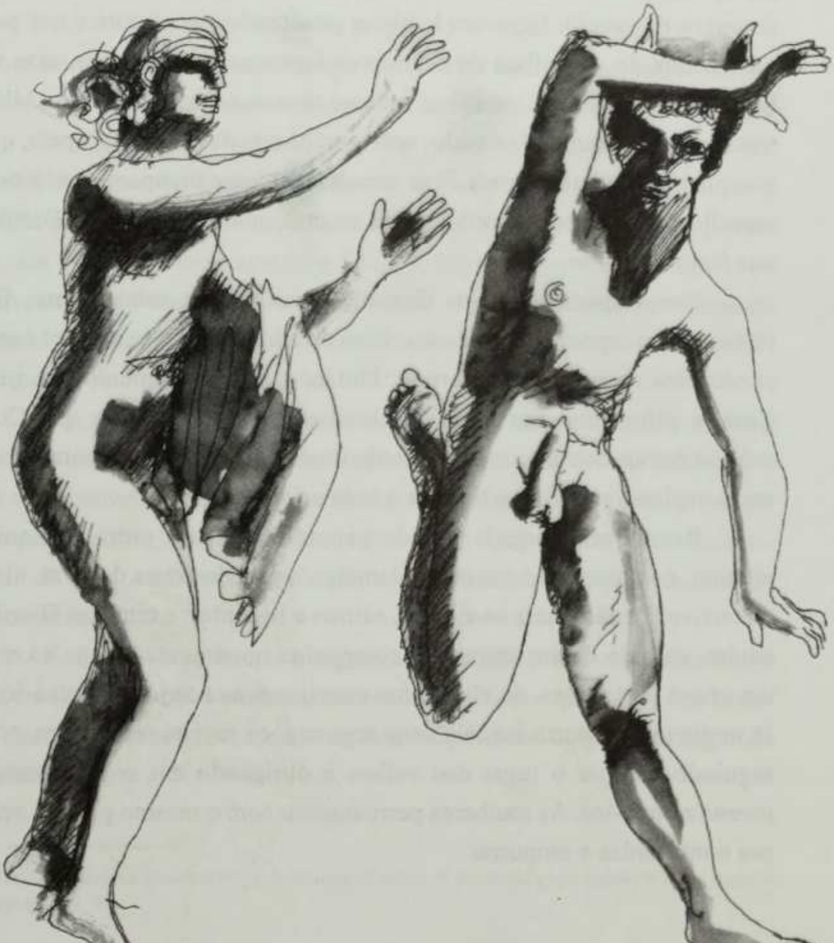


SARDEGNA
MASCHERA
CHIARA



INCREDIBILE
MASCHERA DELLA
SARDEGNA
RAFFIGURANTE
UNO STRANIERO

DIONISO E IL SELENO



O que quer que sejam, essas representações estão sem dúvida associadas aos ritos de fertilidade, festas que cada povo organizava, infalivelmente, nos dois solstícios de primavera e verão, e também na recorrência de vários mitos, entre os gregos, como as festas eleusínias ou as leneanas.

DIONISO NA TESSÁLIA

Em certa ocasião, assisti a um mistério tessálio representado por montanheses daquela região. O coro fundamental era composto por *pseudomammuttones*. Eram homens vestidos de pele de cabra e calças de couro de cavalo. Levavam também pendurados na cintura e nas pernas cachos de chocalhos de diferentes formatos e dimensões, mas no lugar de uma máscara de cabra usavam uma máscara de cavalo. Aliás, tratava-se do focinho do cavalo, sem o crânio; restava apenas a pele, que recebia um tratamento para ficar simultaneamente compacta e elástica, semelhante às máscaras míticas dos silenos, companheiros de Dioniso nas festas arcaicas.

Nessa apresentação na Tessália o mito ainda estava claro. Era justamente a representação do sacrífico de Dioniso, que se oferece como prisioneiro ao deus dos infernos, Plutão, que havia raptado sua irmã Cora, a primavera. Em troca de Dioniso, Plutão permitiria que Cora subisse novamente à terra, no período de dois terços do ano, para devolver o esplendor, a vida e o amor a toda criação.

Reconheci, naquela grande pantomima, entre outros, Dioniso menino, nos braços de sua mãe, Deméter, a grande deusa da terra, além do terrível Plutão, mais os silenos, sátiros e bacantes, e também Dioniso adulto, na pele de um eremita. Acompanhei igualmente a cena na qual um grupo de anciões, do alto de um carro, ordena aos jovens puxá-los e às mulheres, empurrá-los. Na cena seguinte, os jovens se rebelam, conseguindo usurpar o lugar dos velhos e obrigando em seguida outros jovens a puxá-los. As mulheres permanecem com o mesmo papel... sempre condenadas a empurrar.

E, finalmente, chega a cena da morte do Eremita-Dioniso e sua ressurreição, que se desenrola em dois tempos. Primeiramente, o cadáver é atirado na lama, empastelado, rolado na argila lodosa e, em seguida, mergulhado no bebedouro dos animais. A água e o barro restituem-lhe a vida. Em outras formas rituais, Dioniso morre depois de haver se transformado em um bode.

A TRAGÉDIA E A COMUNHÃO

Aliás, em tais formas rituais, o corpo caprino de Dioniso é esquartejado, desmembrado e devorado por todos os participantes do rito. *Tragos*: sacrifício do bode, tragédia; o ritual de comer o deus e beber de seu sangue. Semelhante à comunhão, cerimônia ainda existente nos mistérios da santa missa, na qual os cristãos se alimentam do Cristo.

Antigas lendas relatam um rito primevo, transformado em ato social, de uma violência inaudita. A unidade tribal, a comunhão, era obtida da seguinte maneira: o chefe da tribo, a certa altura de seu governo, era vítima de uma agressão fatal, deflagrada por meio de um sinal convencionado entre toda a comunidade, sendo literalmente devorado durante uma cerimônia. Dessa maneira, com o desmembramento do chefe, alcançava-se a unidade da tribo.

Em minha opinião, trata-se de um rito a ser recuperado: em vez das habituais e enfadonhas dissoluções e recomposições de gabinete, a um sinal convencionado, devoraríamos o primeiro-ministro em um grande banquete... Imaginem a comilança que Craxi ou Spadolini proporcionariam! Já com Andreotti, a refeição certamente seria própria de tempos de carestia.

Fechando o parêntese e regressando ao rito primevo, constatamos que os chefes de tribo procuraram acabar com essa cerimônia um bocado desconfortável e recorreram ao bode expiatório. O bode em lugar do chefe!*

---

* Jogo de palavras intraduzível. Em italiano: *Il capro al posto del capo* (*capro* = bode. *capo* = chefe). (N. T.)

Máscara-ritual-sobrevivência são as três constantes de toda religião arcaica. Consideremos algumas máscaras com semblante de animais (*Mostra as máscaras*): uma delas, imitando a cabeça de uma rã, é proveniente da ilha de Bali; outra, do centro-norte da Índia, da zona do Ganges, imita a cabeça de um macaco; uma terceira, originalmente do Ceilão, também imita a cabeça de um macaco. Ambas possuem o maxilar inferior móvel, articulado com o próprio movimento do queixo, bastando mexer a boca ao falar para a mandíbula se mover.

Existem ainda máscaras com fisionomias compostas, isto é, resultado do cruzamento imaginário entre animais distintos, de raças diferentes: cruzamentos paradoxais, portanto.

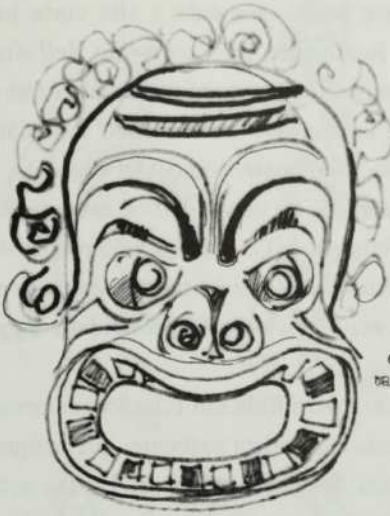
MÁSCARAS DE QUINTAL

Há uma máscara resultante do casamento entre um cão perdigueiro, um mastim napolitano e o rosto de um homem. É a máscara do Capitano. Um entre tantos: *Matamori*, *Spaventa*, *Draguignazzo*, *Cocodrillo*... Assim como torna-se galo, peru ou galinha, a máscara de Pantalone ou do *Magnifico*: em conseqüência, o andar e a movimentação do ator que a usa precisará imitar os gestos mecânicos e esquisóides de um galo.

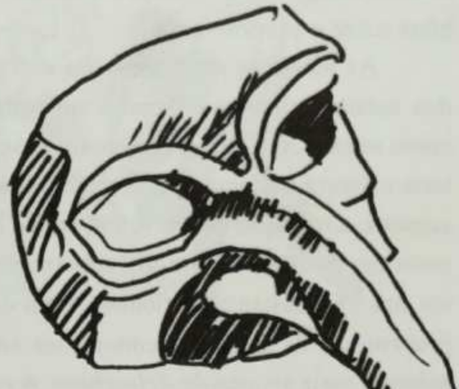
Outra muito famosa é a clássica máscara do *Arlecchino*, junção de gato e macaco. Em certos casos, por suas evidentes características, é chamada de *Arlecchino*-gato. O ator que vestia essa máscara dava saltos e pulinhos, articulando braços e pernas com suavidade e, de tempos em tempos, desfechava um grande e enérgico salto.

Pois bem, a maioria das máscaras, inclusive as da *Commedia dell'Arte*, remetem ao mundo animal, ou seja, são zoomórficas. Aludem, particularmente, aos animais de quintal, domésticos ou domesticados. Como já vimos, essas características estão presentes no *Arlecchino*, no *Capitano* e no *Pantalone*, frutos do cruzamento entre macaco e gato, mastim e perdigueiro, peru e galo, respectivamente. Podemos ainda citar o *Brighella*, metade cão e metade gato, além do porco, que é *Dottore*.

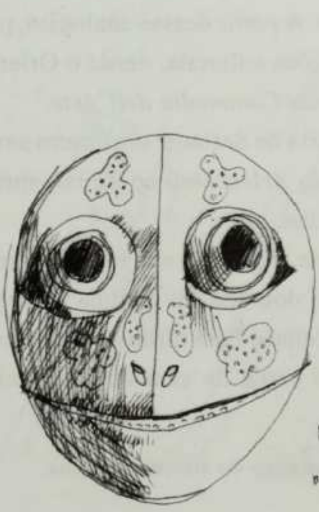
Há um significado social nessa ligação com os animais de quintal que se refere à baixa corte daquele tempo – servos e todos os demais que



BOCCACCIOLE
DELLE PATELLAIE



RAZZULLA



MASCHERA
DI BALOCCHIO
DELL'ISOLA DI ELBA

viviam precariamente. Desse modo, somente a alta corte pertencia à congregação de humanos. Realmente, na *Commedia dell'Arte*, os nobres, os cavaleiros e as damas nunca usavam máscaras. Aqui se mostra claramente a dominação de uma classe: só não eram ridicularizados os detentores do poder absoluto, os demais, como, por exemplo, os nobres decaídos e miseráveis, os médicos ou os vendeiros, eram tratados como vulgares, impostores e embusteiros. Os nobres poderosos, os grandes mercadores e banqueiros nem sequer eram citados: os que se atreviam a fazê-lo se arriscavam a ser expelidos para fora da cidade com os ossos quebrados.

Portanto, a ironia só era permitida em relação aos personagens e profissões odiosos à burguesia capitalista nascente, que, naquele tempo, estava gerindo toda a cultura, inclusive o teatro. É essa a classe que solicita aos cômicos o desenvolvimento de temas particulares e as variações sobre o próprio tema.

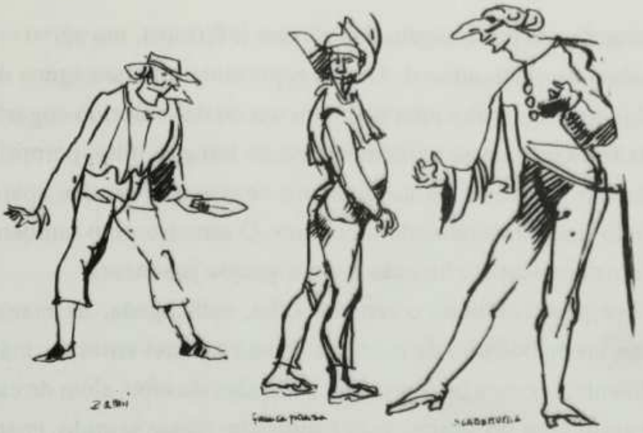
As máscaras da *Commedia dell'Arte* descendem, parcialmente, dos mesmos tipos encontrados no teatro greco-romano. Por sua vez, como se sabe, o teatro grego possui suas raízes no teatro oriental. Existe uma máscara balinesa muito semelhante à máscara do *Pantalon* de *Bisognosi*: a imitação de um velho, com a mesma carranca, igual risada de escárnio, os olhos encovados, sobrancelhas e saliências frontais que criam um tipo bastante particular. Além disso, há uma máscara simiesca proveniente da Índia, de conotações antropomórficas: assemelha-se à máscara mais arcaica do *Arlecchino*. A partir dessas analogias, podemos compreender a trajetória das migrações culturais, desde o Oriente até o Mediterrâneo, do mundo antigo ao da *Commedia dell'Arte*.[2]

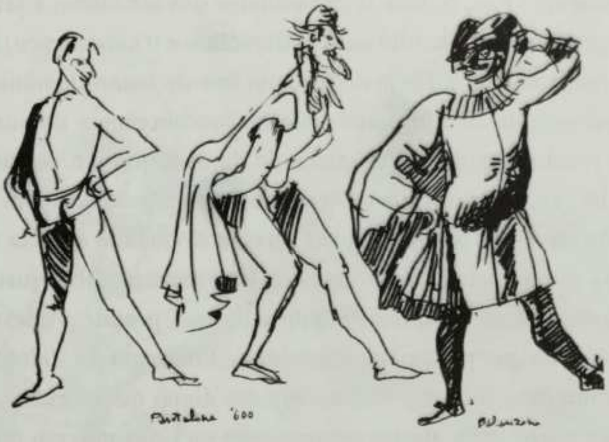
Nesse sentido, também gostaria de destacar uma outra característica, qual seja, diversas máscaras, do *Arlecchino* ao *Zanni*, apresentam na testa uma espécie de selo vermelho.

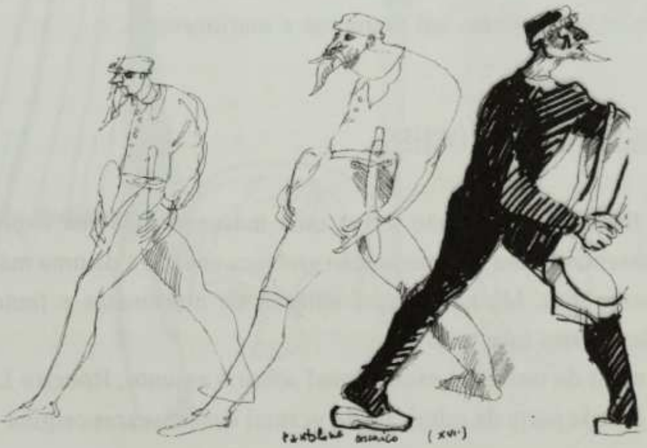
É um sinal semelhante àquele existente em inúmeras máscaras orientais, sob a forma de um botão dourado ou de uma protuberância colorida localizada entre as sobrancelhas. Esta última, por exemplo, é o caso de uma máscara indiana com cerca de cem anos de existência,

---

[2] O autor, nesse momento, exibe os modelos originais das máscaras indicadas.


Zanni
Francatrippa
Scaramuccia


Pantalone '600
Beltrame


Pantalone classico (XVI)

representando um personagem das classes inferiores, um servo – enfim, um membro da corte-quintal. Outras representam personagens diabólicos, e algumas vezes têm uma pedra ou um cristal colorido engastado na saliência frontal: trata-se evidentemente do terceiro olho, permitindo ao santarrão, ao semideus ou ao demônio enxergar além das aparências, alcançando uma profundidade incomum. O terceiro olho também é encontrado nas máscaras chinesas e em algumas japonesas.

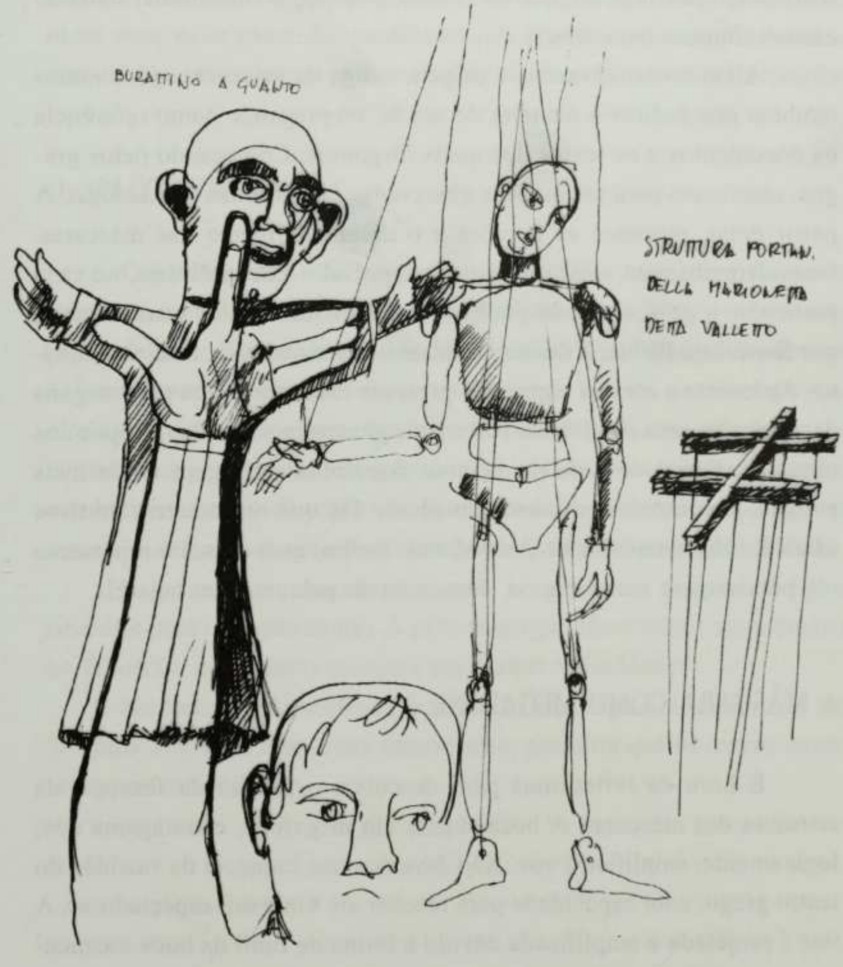
Essa protuberância, o terceiro olho, está ligada, na maior parte das vezes, ao diabolismo da máscara. Como afirmei antes, as máscaras, originalmente, serviam para proteger o caçador do tabu, além de camuflá-lo ao se aproximar do animal a ser capturado. Nesse sentido, gostaria de acrescentar que Pan, o deus fauno protetor dos rebanhos, é também um personagem a meio caminho entre o diabólico e o animalesco. O próprio *Arlecchino*, como também já disse, é um tipo de fauno-demônio, a ponto de alguns estudiosos afirmarem que na protuberância de sua máscara existe o resíduo de um chifre quebrado de demônio em versão caprina. Em minha casa, possuo uma máscara de *Brighella* dotada com o terceiro olho. Não devemos esquecer que Osíris, a divindade egípcia da morte, apresenta na testa um disco de ouro – o terceiro olho, justamente – emoldurado por dois brotos de palmeira, que produz o mesmo movimento plástico que podemos reconhecer na máscara do *Arlecchino*: talvez seja um caso fortuito, mas parece-me digno de reflexão.

Por outro lado, alguns personagens ou tipos nascem diretamente de formas culturais aborígines, podendo ser encontrados tanto em máscaras carnavalescas como em fantoches e marionetes.

MARIONETES E FANTOCHES

O fantoche antigo não usava uma máscara, mas sua expressão facial apresentava uma caracterização grotesca similar à de uma máscara propriamente dita. Minha discreta coleção de marionetes e fantoches antigos demonstra essa tese.

O autor de um texto excepcional sobre o assunto, Roberto Leydi, nota que grande parte da mímica e do gestual das máscaras origina-se da


BURATTINO A GUANTO
STRUTTURA PORTAN.
DELLA MARIONETTA
DETTA VALLETTO

articulação motora das marionetes e fantoches. E é verdade. Constatei isso ao ensaiar um andar particular, incluindo uma seqüência de meias-voltas, no qual o súbito afastamento de uma perna e seu giro ao contrário é a imitação clássica da reviravolta da marionete. Podemos também perceber isso no gesto duro, entrecortado, no descer e subir repentino do tronco. Não nos lembra Totó? Totó, o inventor de uma extraordinária máscara, criada a partir da reelaboração de vários modelos da *Commedia dell'Arte*, dedicou, além disso, especial atenção aos movimentos desarticulados da marionete, criando seqüências de danças, em que se desconjuntava, saltitava com expressão de sobressalto, girava os braços, realizava repentinas torções do tronco, pescoço e mandíbula, obtendo efeitos cômicos irresistíveis.

Além do estudo sobre a origem antiga da máscara, agora vamos também nos dedicar à maneira de usá-la, empregando como referência os documentos e os textos dos quais dispomos. Começando pelos gregos, atentemos para as imagens observadas nas pinturas das ânforas. A partir delas, intuímos as funções e o desenvolvimento das máscaras. Consideremos uma máscara bastante especial – extraordinária, no caso particular – pois, além do ponto de vista estrutural, foi manufaturada por Sartori de Pádua, o maior fabricante de máscaras da tradição italiana. Apresenta a mesma expressão grotesca encontrada nos personagens das atelanas, uma das formas teatrais de gênero farsesco dos tempos dos romanos. Entretanto, ela também se assemelha a imagens ainda mais antigas, encontradas em vasos do século IV, que reproduzem motivos extraídos das comédias de Aristófanes. Enfim, essa máscara representa um personagem verborrágico, vomitador de palavras, um tagarela.

A MÁSCARA COMO MEGAFONE

É hora de refletirmos para descobrir o porquê da forma e da estrutura das máscaras. A boca sugere um megafone, estratagema que, logicamente, amplifica a voz. Não devemos nos esquecer da vastidão do teatro grego, com capacidade para receber até vinte mil espectadores. A voz é projetada e amplificada devido à forma de funil da boca escancarada. Todas as máscaras são fabricadas de maneira que cada forma em seu interior possa contribuir, por meio das cavidades (externamente, revelando-se como protuberâncias), para produzir vibrações sonoras particulares e variadas. Eis aqui uma máscara do *Zanni*, na qual o efeito de amplificação de voz é obtido por um mecanismo de elevação do lábio. A abertura que ergue a moldura na frente da boca cerca de três dedos é capaz de duplicar a voz em termos de volume, particularmente nos tons graves, já que os tons mais escuros e baixos são úteis para a caracterização do personagem em foco.

Cada máscara é um instrumento musical que possui sua particular caixa de ressonância. Por meio de diferentes estratagemas, é possível se obter uma vasta gama de tonalidades, do falsete à emissão sibilante, e vinculá-las, naturalmente, a tipos físicos diversos, do *Zanni* a *Pulcinella*.

O *ARLECCHINO*-FAUNO

Consideremos a máscara primordial do *Zanni*, o pai do *Arlecchino*. Enquanto a máscara do *Zanni* data do final do século XVI, a máscara do primeiro *Arlecchino* é de meados do século XVII. Ambas produzem um volume sonoro com tendência a privilegiar os baixos, no nível de grunhidos animalescos, mesmo porque o *Arlecchino* arcaico era um personagem mais pesado, um selvagem impetuoso. Mesmo executando saltos acrobáticos, nunca dançava em forma de bailado, algo que, como já vimos, o *Arlecchino*-gato realizaria posteriormente, no século XVIII.

Retornemos momentaneamente à caricatura do verborrágico (inexiste uma tradução exata). A palavra grega refere-se por antonomásia ao falastrão, que vomita palavras em grande velocidade.

No teatro de Aristófanes, o falastrão atuava para proporcionar um "respiro", ou seja, com a sua intervenção, permitia que os outros atores recuperassem o fôlego.

O *BOCCACCIONE* PROVOCADOR DE ARISTÓFANES

No intervalo, esse personagem provocador de Aristófanes, equivalente ao *Boccaccione*, entrava em cena insultando o público, contando lorotas e gracejando ininterruptamente. Dessa maneira, o *Boccaccione* pode ser considerado como a tradução mais correta, inclusive pela existência de um personagem similar nas farsas romanas. Por suas características, o personagem da *Commedia dell'Arte* mais aparentado ao *Boccaccione* é, sem dúvida, o *Zanni*; às vezes, *Pulcinella* também desempenha essa função.

O *Boccaccione* entrava em cena – o termo "entrada" é usado para indicar os *intermezzi* dos *clowns* – para provocar o público. Em *Os pássaros*, de Aristófanes, por exemplo, esse personagem entra e, em um monólogo, começa a apaziguar o público, depois, pouco a pouco, reverte a situação e passa a ofendê-lo, acusando-o de ser ignorante, incapaz de compreender as mais simples alusões satíricas.

Quando percebe alguém rindo, faz comentários e pilhérias a respeito daqueles que riem fora de hora e equivocadamente. Satiriza também os que vêm ao teatro trazendo consigo o escravo vestido de mulher (normalmente, era proibido o acesso dos escravos ao teatro), afirmando que o espectador traz o escravo para que este lhe explique o significado das tiradas satíricas.

A qualidade dessas tiradas não estava tanto no texto, mas na velocidade, ritmo e *timing* que o ator conseguia imprimir; obviamente, a máscara com sua expressão agressiva ajudava muito.

USAR A MÁSCARA FAZ MAL

Em um primeiro momento, o uso da máscara provoca um certo incômodo, mas depois – é incrível, para mim há algo de milagroso no fato – consegue-se ver e agir com mais desenvoltura do que estando com o rosto completamente livre. Vou contar-lhes uma anedota: Marcello Moretti, que está na raiz da geração de todos os *Arlecchini* desse último meio século, durante anos recusou-se a usar a máscara. Ele pintava o rosto com uma maquiagem de cor negra (recordo-me desse fato dos meus tempos de juventude quando estava começando no Piccolo Teatro). Recusava-se a usar a máscara por dois motivos, e que são plausíveis para mim por experiência própria. A princípio, o uso da máscara para um ator é uma experiência angustiante. Não tanto pelo uso em si, mas muito mais pela restrição do campo visual e no plano acústico-vocal. A voz fica gritando dentro da cabeça, atordoando, ressoando nos ouvidos. Até acostumar-se ao seu uso, é impossível controlar a respiração. Estranha-se a máscara, que se transforma em uma jaula de tortura. Pode-se dizer que ela nos tira a possibilidade de concentração.

Esse é o primeiro motivo. O segundo refere-se a um outro plano, mais abstrato: é mítico, mágico. Envolve a sensação de que quando se desveste a máscara... pelo menos, isso acontece comigo: imagino, angustiado, que uma parte de meu rosto fica grudada nela...parece que a máscara me esteja arrancando também o rosto. Realmente, depois de duas ou três horas de uso, ao retirar a máscara você tem a impressão de haver se apagado... Pode parecer estranho, mas Moretti, após dez anos aproximadamente, quando tinha mergulhado fundo no jogo da máscara, não conseguia mais representar sem uma delas. Sabe-se que ele tentou ainda atuar em outras comédias, em outros papéis. Estava desesperado pois acreditava que o seu rosto tivesse perdido a mobilidade necessária. Vou contar-lhes a razão disso.

TIRE AS MÃOS DA MÁSCARA

A máscara impõe uma condição especial: não se deve tocá-la. Já vestida sobre o rosto, assim que é tocada, desaparece. A máscara parece contaminada, torna-se um acessório repulsivo. A mão sobre a máscara é um ato deletério, insuportável. Não é permitido! Ao falar, os gestos que você realiza parecem amplificados. O peso dado ao corpo é que determina o valor da máscara. Em síntese, se eu avançar alguns passos, a máscara assume um certo valor. Se, repentinamente, mudar de postura, e andar em outra cadência, outro valor é atingido. Por sob a máscara, o meu rosto permanece impassível, inexpressivo, pois toda a expressão da máscara é, na realidade, dada pelo corpo. Essa ação, conduzida por horas e horas, por vários anos, destrói o hábito de mover os músculos faciais. As contrações são completamente diferentes daquelas que exprimem teatralidade. Dessa maneira, deve-se evitar resolutamente o aviltamento da agilidade, da energia cômica, pelo uso excessivo da máscara. Digo isso principalmente aos mais jovens, que fazem um uso inconseqüente e sem discernimento da máscara. De tempos em tempos, é preciso esquecê-la, não aceitá-la.

Nesse momento, deveria enfrentar a loquacidade do Boccaccione, mas antes, já que citei Moretti, gostaria de me conceder um pequeno divertimento, que será útil, principalmente, para responder àqueles que, com freqüência, desejam conhecer minha opinião sobre *Arlecchino, servidor de dois amos*, na famosa montagem de Strehler. A mais freqüente objeção que escuto em relação a essa montagem é de que ela não conserva o espírito de improvisação, apresentando-se como uma extraordinária e prevalecente máquina cômica, com tempos programados, pequeno grau de liberdade para a fantasia e muita precisão – ou seja, como um relógio. Para alguns, esses atributos são pouco afins à leitura que mais me agrada da *Commedia dell'Arte*.

Primeiramente, quero esclarecer que possuir uma máquina de comicidade que funciona como um relógio é um fato extraordinário, não encontrável todos os dias. Nesse caso específico, porém, desejo elucidar que a *Commedia dell'Arte* abordada por Strehler é a do final do século XVIII, a de Goldoni, portanto filtrada por incursões à França, com retornos intermitentes ao longo de exatos dois séculos, isto é, de 1580 a 1780. A princípio, existe um êxodo em direção ao território francês, com a feliz inserção na *Commedia dell'Arte* tanto da cultura popular francesa quanto da erudita, evocativa dos *fabliaux* e, em particular, a de Rabelais. Depois, durante a primeira metade do século XVII, registra-se o retorno à pátria de algumas companhias prestigiosas. É um retorno fertilizador, até mesmo por tratar-se de cômicos de grande notoriedade. Outra transfusão de sangue acontece devido ao contato com algumas companhias napolitanas, que nesse ínterim haviam prosperado, na seqüência do triunfo da ópera bufa. Esse movimento de ir e vir resulta na chave da contínua renovação da *Commedia dell'Arte* e de sua excepcional longevidade, única na história teatral de todos os tempos.

Goldoni também experimentou os efeitos dessa migração, mas com resultados nada positivos. Graças à insistência de Voltaire, ele abandonou seu teatro em Veneza e mudou-se para Paris. Voltaire possuía grande estima por Goldoni, considerando-o o único homem de teatro comparável a Molière. Infelizmente, foi um convite que acabou de forma trágica: depois de um primeiro momento de grande euforia, aplausos e elogios, Goldoni foi abandonado e desprezado... largado às traças, como se faz atualmente com aposentados pouco ilustres.

Ora, o raciocínio sobre Goldoni e sobre sua maneira de entender a *Commedia dell'Arte* deve partir do pressuposto de que o autor de *Arlecchino, servidor de dois amos* era um homem fortemente ligado, no sentido moderno, ao seu tempo, um tempo completamente marcado pela cultura do mercantilismo, no qual os registros, por mais adulterados que fossem, tinham de parecer sempre corretos. Sua intenção era colocar ordem no redemoinho de roteiros e esconjurar o embuste sempre latente, ou seja, realizar a reforma do teatro – uma reforma não somente estrutural, mas também, e sobretudo, moral e política. Goldoni acreditava na classe empresarial de seu tempo e não aceitava a idéia de denegri-la ou de satirizá-la carregando nas tintas (mesmo se, posteriormente, desiludido – aliás, embrutecido –, escrevesse algumas obras atacando aquela burguesia mercantil, cínica e mesquinha).

Muito bem, Giorgio Strehler foi obrigado a enfrentar aquela primeira posição ideológica de Goldoni, e, justamente, não procurou ressaltá-la nem camuflá-la. O *Arlecchino* de Goldoni, diferentemente daquele de Martinelli (1585) e do de Biancolelli (de 1627 em diante), é um satanás cheio de mobilidade e esperteza, porém desprovido de qualquer desarranjo brutal, provocatório ou obsceno. É inútil dizer que pessoalmente prefiro os dois primeiros, mas devo também admitir que, para nós que fazemos teatro, o *Arlecchino, servidor de dois amos*, na montagem de Strehler, demonstrou-se uma grande lição de direção teatral e de montagem de um espetáculo estruturado sobre o ritmo, a cadência cômica e, especialmente, o estilo. Strehler trabalhou nele com um grande entusiasmo e até mesmo com diversão. Montou-o, remontou-o, desmontou-o, costurou-o novamente com aquela obstinação que lhe é característica e, caso talvez único em sua carreira, também trabalhou em colaboração com seus atores – especialmente com Moretti –, concedendo-lhes grandes espaços.

Entretanto, neste momento, desejaria passar a palavra a meu irmão, conhecido diretor de teatros estáveis, que, quando se fala a respeito desse espetáculo, fica sempre sensibilizado, por motivo pessoal, já que foi sua estréia em teatro.

Eis, portanto, o testemunho de Fulvio Fo: "A montagem de *Arlecchino, servidor de dois amos* coincidiu com minha estréia no teatro. Durante anos, levei o espetáculo ao redor do mundo, vendo-o crescer e se transformar. Para certas pessoas, pode parecer uma obra pré-acabada, ou seja, a manifestação de um desenho que Strehler tinha em mente há tempos. Mas não foi nada disso. A idéia de colocá-lo em cena originou-se da necessidade de se fechar a programação do fim de estação. Provavelmente, os dois diretores do Piccolo Teatro não acreditavam muito no espetáculo. Aliás, para o bem da verdade histórica, é preciso dizer que Strehler certamente não desejava montar esse espetáculo, não estava nem um pouco convicto. Depois, entre estímulos e reações, trechos de repertório, *gags* subtraídas aos *clowns*, cortes e mudanças, resultou em um espetáculo realmente único na história do Piccolo Teatro. Um espetáculo no qual os atores tiveram a oportunidade de se entregar e aprender cada armadilha do grande ofício. De fato, a montagem foi construída e se desenvolveu com base na contribuição de intérpretes extraordinários, com experiência adquirida inclusive no "teatro de vanguarda", ou que tinham passado por todas as filodramáticas, como a Checco Rissone, além da contribuição de Marcello Moretti, de Battistella, etc. Desse modo, o espetáculo cresceu em um ambiente de grande colaboração e generosidade: a famosa cena do miolo de pão de Moretti,[3] por exemplo, era de Franco Parenti; o inventor da cena foi realmente Franco e cedeu-a ao companheiro. Noite após noite, diante do público, o texto enriquecia-se e cada ator aprimorava o seu personagem: Battistella, o *Pantalone* de Battistella... Rissone, com seu *Dottore*... Portanto, para contestar as habituais objeções, é preciso dizer: hoje, depois de milhares de apresentações, o *Arlecchino* de Strehler tornou-se um relógio de precisão, talvez um tanto mecânico. Mas ele não nasceu em uma escrivaninha, com uma direção predisposta; aliás, cresceu justamente dentro do espírito da *Commedia dell'Arte*. E foi esse espírito, sobretudo o da improvisação, que permitiu aos atores, dirigidos por Strehler, atingir um brilho e uma perfeição quase mágicos".

---

[3] *Arlecchino* senta-se em cima de um pedaço de miolo de pão, que fica colado em seu traseiro. Desesperado, procura-o à sua volta, exibindo ao público por diversas vezes o traseiro decorado com o miolo de pão.

O BLABLABLÁ DOS PÁSSAROS

Chegamos finalmente ao texto a que me referia anteriormente: o blablablá de *Os pássaros*, que era realizado pelo corifeu da parábase, o grupo de coreutas da comédia de Aristófanes; uma constante provocação ao público, com insultos, inclusive.

Essa comédia de Aristófanes, para quem não se recorda, trata de dois atenienses que decidem deixar a cidade movidos pela – mais do que atual – repugnância às infâmias, aos jogos sujos da política e aos processos organizados. Até parece a Itália recente, com seus governantes, e, à frente de todos, Andreotti, que, como é do conhecimento geral, já vivia naquela época, fazendo parte do parlamento ateniense. Podemos reconhecê-lo em algumas imagens registradas em vasos áticos, procurando escapar, por meio de um impressionante jogo de cintura, da enésima acusação de cultivar ligações mafiosas.

Os dois atenienses, como dizíamos, nauseados pelos fraudulentos procedimentos políticos, partem com o claro objetivo de encontrar uma cidade ideal. Decidem estabelecer-se em um plano intermediário, entre a terra e o mundo dos deuses, que é o mundo dos pássaros, onde, ao menos, vigora um sistema de vida com um grau de honestidade não mais encontrável entre os homens. Em suma, essa é a história.

No *intermezzo* surge esse personagem provocador.

> Ao dar início à demonstração, Dario Fo coloca na cabeça um gorro para esconder os cabelos, vestindo então a máscara. Em seguida, dirige-se ao fundo do palco, dá uma meia-volta repentina, e caminha até o proscênio, com os braços abertos, como se quisesse abraçar toda a platéia.

Ah! ah! ah! Ó meu Deus! Que público extraordinário! Viajei por todos os teatros, do Pireu ao Helesponto, mas poucas vezes tive a oportunidade de atuar diante de um público assim. Incrível! Sonho com vocês todo santo dia... (*Muda de tom, instantaneamente*) Vocês são um pesadelo! O que é que vocês têm na cabeça? Como é possível não serem capazes de entender um jogo de palavras ou uma alusão alegórica? Meu Deus do céu! As melhores frases satíricas escorregam dos seus cérebros como o sebo na manteiga. Finjam intuir, pelo menos! Hoje, temos estrangeiros aqui dentro. Que papelão vamos fazer! Riam! (*Observa de lado a lado, como se para ouvir*). Não, não ao acaso, mas da piada. Esperem: darei um sinal a vocês! Assim, ao estalar dos meus dedos... e vocês: ah! ah! ah! (*Corre para o lado direito, no limite do proscênio*). Mas, vejam só, o que é que está fazendo aquele ali, coladinho à mulher, com as mãos... com as mãos em todos os lugares. Olhe para cá também, de vez em quando... Pode ficar com as mãos lá embaixo, mas, vamos, lhe peço, olhe para mim um instante! E aquele outro, cavoucando o nariz há uma hora. Vai fundo, amigo, vai até chegar no cérebro! O que pensa que vai encontrar? Convença-se: você não tem nada na cabeça. Tire o dedo do nariz! Ei, um momento, você que está rindo, sim, você mesmo, você que está rindo do outro. O que é que você tem? Há uma hora que está coçando o saco. Todos os insetos do areópago[4] foram parar no meio das suas pernas! Ah! ah! ah! Logo você vai voar transportado para Júpiter. Um pouco de atenção, por favor. Não podemos continuar nessa pasmaceira, isto não é nem mesmo uma récita... Se eu tivesse ido à Beócia, que é a Beócia (não por acaso), teria obtido maior satisfação, certamente! A única saída seria atirar amendoins para vocês, como fazemos com os macacos. Ah! ah! ah!... ao menos no instante do arremesso, escutaríamos aplausos. Ou não? Acredito que suas mãos estariam muito ocupadas em recolher os amendoins... Ah, finalmente alguém riu! Ah! ah! ah!... oh! não... é um vendedor de amendoim! Por acaso os ofendi? Vocês têm razão. Eu os humilhei. Sim, eu exagerei. Não... sim, devo admitir, em Atenas há também gente inteligente. Não digo isso para aplacá-los, eu juro. Conheço-os, existem pessoas perspicazes e de raciocínio rápido. (*Pausa).* Mas elas não estão aqui essa noite, infelizmente, e estão fazendo falta! (*Ri desbragadamente... Em seguida, dirige-se a alguém das primeiras filas*). Afinal, por que é que você vem aqui?... Ah, eis por que... é fino. "Vou ao teatro, logo sou inteligente." Quem foi que lhe disse isso? Sua mulher, mais bem preparada, mais esperta inclusive, você a deixou em casa... As

---

[4] O supremo tribunal da Atenas antiga.

> mulheres... não podem ficar aqui. Ah! ah! ah! ... é inútil a vinda das mulheres ao teatro... elas não entendem nada mesmo... Elas ficam bem satisfeitas por estar sozinhas em casa, sozinhas, quer dizer... Ei, o que há com você? Se ficou tão indignado, vá embora! Volte para casa!!! Sim, é melhor correr, se você se apressar vai assistir a um espetáculo extraordinário: sua mulher nua, com seu servo, divertindo-se; ela sim, de uma maneira inteligente. Ah! ah! ah! (*Aplausos*).
>
> Retira a máscara e acena para agradecer ao público pelos aplausos. De repente, faz uma careta.

Agora, vamos analisar mais detidamente o suporte mímico à máscara, que comentei apenas de passagem.

O CORPO COMO MOLDURA À MÁSCARA

O uso da máscara impõe uma particular gestualidade: o corpo movimenta-se e gesticula incessante e completamente, indo sempre além do mero balançar de ombros. Por quê? Porque todo o corpo funciona como uma espécie de moldura à máscara, transformando sua fixidez. São esses gestos, com ritmo e dimensão variável, que modificam o significado e o valor da própria máscara. É cansativo atuar para e com a máscara, pois isso exige a realização de movimentos bruscos e contínuos com a parte externa do pescoço e a execução de rápidas reviravoltas – esquerda/direita, alto/baixo –, inclusive para se alcançarem efeitos de uma agressividade quase animalesca. Diante disso, é inevitável a necessidade de se realizar uma opção específica do ritmo em relação às palavras e ao conteúdo. É preciso submeter-se a esse tipo de exercício até atingir uma harmonia quase natural.

DIGA-ME A PROFISSÃO E EU LHE DIREI O GESTO

Onde nasce a técnica capaz de produzir essa gestualidade? São seqüências mecânicas, casuais, escolhas arbitrárias? Plekhanov, por exemplo, afirma que a gestualidade de cada povo é determinada por sua relação com a sobrevivência. Pesquisador notável, antropólogo russo dos tempos de Lenin, ligado por grande amizade a artistas como Meyerhold e Maiakóvski, Plekhanov descobriu – ao estudar a gestualidade de centenas de povos diferentes – que o ritmo, o tempo do gesto ao longo da realização de um trabalho ou em atos fundamentais à sobrevivência determinam a configuração geral do comportamento do homem. A sua *attitude*, como dizem os franceses. Ou seja, a atitude que adotamos ao desenvolver outras ações, aquelas que podemos chamar de acessórias à vida, como dançar, cantar, jogar. Enfim, na base da gestualidade encontramos todos os efeitos que estão ligados, nas formas pelas quais se desenvolveram, ao ofício fundamental que se pratica para sobreviver. A esse propósito, é significativo o exemplo da dança dos fabricantes de corda, na Sicília.

CANTO E DANÇA DO TRABALHO COM CORDAS

Até há alguns anos, em Siracusa, os cordoeiros costumavam fabricar as cordas (cânhamos muito robustos, úteis para o serviço de atracação das barcaças) no interior de enormes grutas, já que, por possuírem clima constante, impediam a alteração das propriedades do material. Enquanto de cinco a sete cordoeiros colocavam-se de um lado, o mesmo número colocava-se do outro, dependendo do tipo de entrelaçamento a ser dado à corda. Entre as duas filas formadas, situadas uma defronte à outra, punha-se um homem, agachado, com um tambor, determinando os tempos e os ritmos. Para evitar a formação de nós, era necessário trançar a corda, passá-la, e depois, simultaneamente, o grupo de operários (o mesmo número de um lado e do outro) tensionava os vários cordões. Esse processo era acompanhado por um canto que os cordoeiros praticavam para ajudar em relação ao tempo e ritmo. Não era propriamente um autêntico canto coral, mas entonações alternadas de frases. Posteriormente, a canção tornou-se famosa e diz:

Sciuri, sciuri, sciurite tuttu l'anno ... [5]
Il su mi...
Sunnu iunnu a, ghenna iunnu é...

O "*Sunnu iunnu a, ghenna iunnu é...*" substitui a ordem final para todos puxarem juntos. Esse procedimento deixa o gestual, aproximadamente, do seguinte modo: um, dois, três – giro – levantar os braços e torcer – um, dois, três – esperar até seu companheiro passar sob os seus cordões trançados – abaixar – levantar – girar – um – um – um – ooop – ooop – ooop. Na realidade, é um jogo muito similar à tarantela e a outras danças meridionais, principalmente da Sicília, ligadas a um gesto contínuo de deslocamento da bacia e de rotação da perna.

REMAR CANTANDO

Entretanto, o nexo mais explícito entre trabalho e o jogo da dança encontra-se no canto praticado para acompanhar o movimento de remar entre os habitantes da baixa laguna. Evidentemente, refiro-me à região localizada nos arredores de Veneza. Por exemplo, na zona do Polesine, ou no trecho em direção a Grado, onde o nível da água não alcança mais do que poucos palmos de profundidade e onde também existem aquelas embarcações conhecidas como *barche de'stciopo*.[6]

Os venezianos sabem bem do que se trata. É um barco longo, com uma amurada relativamente baixa. Normalmente, duas ou três pessoas remam, utilizando-se de longas varas. Os barqueiros enfiam o longo pau no terreno da laguna e dão o impulso para a frente: um, dois, três – oohop, oohop, o retiram, o levantam, voltam a afundá-lo, empurram, oohop – um, dois – oohop, oohop.

Para o barco não balançar, a cadência de tempos e exclamações é indispensável, pois, se dois homens estiverem remando, é suficiente que um realize um gesto fora de hora para o barco – muito leve – virar. Além disso, os homens remam de pé, em um equilíbrio precário, precisando respeitar os tempos e executando gestos constantes, ditados pelo ritmo e canto.

---

[5] "Flores, flores, floresçam o ano todo."

[6] Barco de espingarda ou colubrina.

Vamos agora nos lembrar de um canto famoso, chamado exatamente de *Canto de barca de'stciopo*. Por que *stciopo*? Essa embarcação era usada também para a caça com a colubrina, que hoje, sendo proibida, é utilizada para fins muito mais violentos. Carregada com pregos, pólvora preta e outros materiais explosivos, a colubrina era capaz de aniquilar bandos inteiros de gansos à flor d'água. Portanto, trata-se de um barco apto a chegar onde os pássaros grasnam, sem fazer barulho, levíssimo, flutuando sobre a lâmina d'água da laguna: *barca de'stciopo*. Eis o canto:

> E mi me ne so'andao
> dove che feva i goti
> i jogando bele done e altri zijoghi
> E mi me ne so'andao...[7]

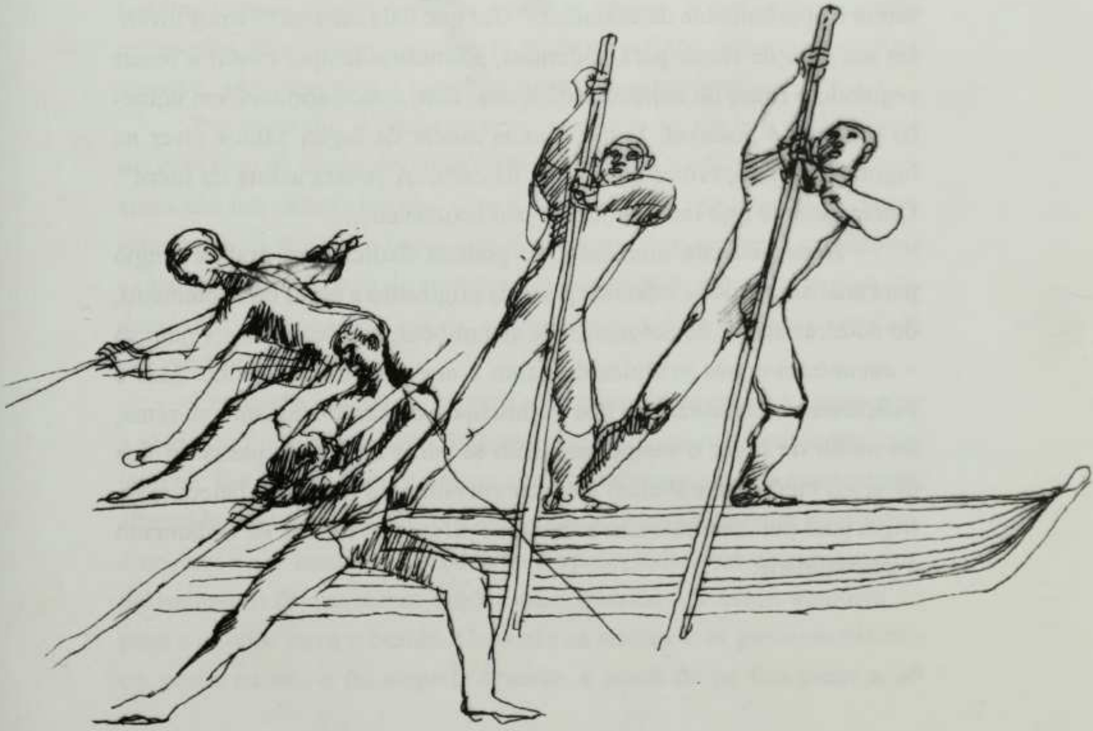
O ritmo prossegue igual. Da primeira estrofe obtém-se o tema, depois ampliado com a narrativa da peregrinação pelas várias ilhas da laguna de Veneza, de Burano a Murano, a Torcello, etc.

Em nosso caso, interessa-nos a primeira estrofe, ou seja: "*E mi me ne so'andao*". Essa estrofe, assim como as demais, inicia-se com uma vogal, favorecendo, dessa maneira, uma ampla tomada de fôlego. "*E mi me ne so'andao*". Há uma inflexão de voz, um abaixamento do tom, por quê? Nesse instante, o remador está com o abdome comprimido, forçado a dobrar-se à frente para empurrar a vara cravada no fundo. Existe uma diminuição de tom, pois as capacidades vocais estão reduzidas ao mínimo.

> "E mi me ne so'andao..." (*Dá a arrancada. Endireita-se*).
> "Dove che fe..." (*Não tem mais impedimento, o esforço acabou*).
> "Dove che feva i goti" (*Emite o máximo da voz*).
> "I jogando..." (*Começa novamente com uma vogal pois deve tomar fôlego*).
> "I jogando bele done e altri zijoghi..."

---

[7] "Fui lá onde / se fabricavam os copos / e as mulheres [trabalhando] faziam sons / e outros jogos [de amor]. Fui lá..."



Cada vez que o remador realiza um esforço e possui pouco fôlego, ele abaixa a nota, ao passo que, ao suspender a vara, retoma o fôlego e levanta a voz. Vamos ver o gesto: um; levanta a vara, afunda-a, empurra, muda – um, dois, três, quatro – respira – levanta novamente, afunda, empurra – um, dois; um, dois – vai para direita, retira a vara do fundo, oohop, oohop. Por meio de uma série de variações progressivas, o movimento de remar transforma-se em dança. Mas existe um outro fato interessante: a métrica, porque se trata de um heptâmetro de cinco pés.

OS REMADORES REMAM COPIANDO AS MÉTRICAS DOS POETAS

Encontramos o clássico heptâmetro nos estrambotes e contrastes do início da história da literatura italiana, e, de súbito, perguntamos: quem, em primeiro lugar, usou o heptâmetro de cinco pés? Foram os remadores ou os poetas? Talvez os poetas, para depois os remadores terem a oportunidade de exclamar: "Oh! que bela métrica! Vamos inventar um jeito de remar para podermos, ao mesmo tempo, cantar e remar seguindo o ritmo do heptâmetro? Remar com remos normais, em número par, não é possível. Então, vamos mudar de lugar, vamos viver na laguna, pois, ali, remar com varas dá certo. A poesia acima de tudo!". Quem garante que isso realmente não aconteceu?...

A partir deste momento, eu poderia dedicar um grande tempo para analisar termos e módulos gestuais originados a partir do heptâmetro, do dodecassílabo, do octonário, do estrambote; métricas que – vejam só – encontramos nos módulos do canto e nos gestos do trabalho. Mas é suficiente nos lembrarmos dos vários tipos de canto enquanto se rema, do modo de reger o tempo enquanto se puxa a rede de pesca ou dos diversos modos de trabalhar e cantar em conjunto durante a batedura do trigo, para percebermos a existência de diferentes formas de andamento e gestualidade.

TRABALHAR, PORÉM COM ESTILO

Em 1977, estive em Zante, participando de um encontro destinado a discutir a arte e cultura popular do Mediterrâneo. Foram convidados vários estudiosos europeus de cultura popular, incluindo certo número de alemães especialistas no assunto, entre os quais o famoso Müller, autor de cinco ou seis volumes sobre as últimas pesquisas. Pessoalmente, levei minhas experiências e fiquei admirado com as diversas intervenções feitas por turcos, gregos, búlgaros e romenos baseadas nos estudos de Plekhanov. Essas exposições concentravam-se na importância da dança como instrumento ritual do trabalho camponês e do artesanato das manufaturas, nos pequenos e grandes gestos da atividade de tecelagem, apresentando ainda a questão da aplicação de um estilo, ou seja, de uma maneira particular de ceifar o trigo e outros cereais.

É como se a gestualidade, enquanto expressão viva das exigências humanas, respeitasse plenamente o conceito econômico do "meio-termo". Ao realizar um esforço, o homem trabalhador precisa atingir o máximo resultado com o mínimo esforço, ou ele se estrepa. Todos os movimentos executados para manter o equilíbrio, tanto no esforço individual como no coletivo, adquirem para o espectador um valor simbólico.

Por exemplo, o caso dos remadores que se ajudam por meio de um processo de interação simbólica: de um lado, estão cinco remadores entoando um canto ritmado, com a finalidade de, ao alertar os outros remadores, evitar que o barco vire, o que traria desvantagens para ambas as partes. Esse sistema de interação, caracterizado por movimentos cadenciados e entonações vocais, origina uma espécie de dança regulada por módulos rituais.

Em minha juventude aprendi o movimento de cortar a grama com a *ranza* ou foice com bastão. Inicialmente, pareceu-me fácil; então, cortei o pé. Entretanto, o perito nesse assunto sabe que o gesto é executado, alternadamente, buscando-se o máximo equilíbrio e nenhum equilíbrio: é necessário ir mudando de posição e apoio, balancear e desbalancear, no momento da passagem em rotação, quando um braço empurra no pino e o outro puxa o bastão. Caso não se realize esse gesto em alavanca, como eu não o fiz naquela ocasião, a ponta do pé fica presa e, ao tropeçar, corre-se o risco de a lâmina terminar cravada no outro pé. Ou seja, não é somente uma questão de ritmo e tempo, mas é a quase queda do corpo à frente que exerce a pressão necessária e empurra a lâmina para cortar escorregando. Assim, não são tanto os braços os responsáveis pelo movimento, mas sim a bacia e o contratempo com as pernas. Obviamente, após um tempo, ao se agir somente por meio da rotação dos braços corre-se o risco de estropiá-los pelo cansaço. Em vez disso, é todo o corpo que deve participar desse gesto com uma flexão contínua, quase uma dança.

Aí mesmo em Zante, tive a oportunidade de assistir a uma apresentação de dançarinos das Cíclades. Em silêncio, eles começavam realizando uma mímica e estabeleciam o andamento tomando como referência os ritmos fixados pelo gesto de cortar o feno. Progressivamente, o ritmo e os movimentos iam se transformando em gestos e passos de dança. Como nós, profissionais de teatro, podemos encontrar a partir de nossos gestos do cotidiano uma raiz capaz de nos sugerir movimentos harmoniosos e próprios para a dança? Nenhum de nós encerra em si a vantajosa condição de um remador da laguna ou cortador de feno das Cíclades para realizar gestos e rítmicas baseados no próprio hábitat. Onde encontrar a nossa origem gestual?

VAMOS FAZER OS MOVIMENTOS (O GESTO COMO ACOMPANHAMENTO)

Neste instante, é preciso abrir um parêntese: em geral não se faz idéia do desastre verificado quando se encontra um grupo de mímicos e precisa-se montar um espetáculo no qual o gestual assume grande relevância, isto é, uma obra de pantomima coral. Participei da montagem para o Scala de um espetáculo, apresentado também em Roma, com trinta e dois mímicos formados pela escola do Piccolo Teatro de Milão e por outras escolas de pantomima e mímica, inclusive do estrangeiro. Os melhores trinta e dois mímicos, selecionados entre uma imensa quantidade de candidatos preparados no contexto das gestualidades clássicas.

Quando precisavam atuar, não sabiam onde colocar as mãos, os braços, os pés, enfim, como mover-se de maneira apenas aceitável. Ficavam travados como um motor desconjuntado. Alguns caminhavam por queda, jogando o corpo à frente, antes das pernas (dando a impressão de estarem sempre no limite do tombo). Outros, pelo contrário, jogavam o corpo para trás, colocando todo o peso sobre o traseiro. Terceiros não dobravam a perna de maneira alguma, ficando com ela sempre esticada, igual aos avestruzes, que nunca articulam os joelhos. Outros ainda, ao invés, pareciam sucumbir pela flexão dos membros, desconjuntando-se, ou caminhando de lado, dando a impressão de estarem contra o vento ou imersos na água.

O grande mestre francês de mímica, Decroux, em uma demonstração particular, executou uma seqüência de movimentos similares aos referidos acima, durante pelo menos quarenta e cinco minutos. Cada um de nós, se prestar atenção, possui seu modo particular de andar.

Eu mesmo possuo um modo de andar bastante singular e o conheço muito bem; um andar meio de cavalo meio de flamingo.

Todos deveriam ter consciência de sua maneira própria de andar e gesticular, não somente para a corrigir, mas também para desenvolver os dotes positivos inatos.

Na situação a que me referi há pouco, envolvendo o grupo de mímicos, o difícil foi fazer cada um se conscientizar do seu próprio caráter motor e gestual, para em seguida modificá-lo ou acentuá-lo em um equilíbrio justo.

OS CEGOS DO GESTO E A SALADA

Certa ocasião, em Volterra, realizei uma palestra durante uma convenção cujo tema era a relação entre o público e as montagens teatrais. Houve imensa quantidade de apresentações, algumas delas realmente interessantes. Ao chegar minha vez, ao invés de fazer a exposição programada, improvisei, subindo até na mesa da presidência para imitar todos os oradores precedentes. Uma autêntica seqüência de caricaturas, algumas feitas apenas por meio de mímica, outras realizadas com a utilização de diversos *grammelot*. Mostrava os vários tiques, repetidamente, com braços, dedos, movimentos bruscos do tronco e da cabeça. Em uma das caricaturas, serrava o ar com amplos movimentos cortantes; em uma segunda, construía volumes imaginários, amontoando-os em figuras estranhas; ainda em outra, duelava com uma só mão em um caratê particular para depois parar repentinamente e borboletear com a outra mão, por fim, livre e feliz.

O mais divertido era que a pessoa em questão não reconhecia sua caricatura! "Não, eu não faço isso, de jeito nenhum." E todos em coro exclamavam: "Sim, sim, é você escarrado!". Enquanto gargalhavam, o caricaturado olhava pasmo ao redor. Realmente, não temos consciência de nossos gestos; lemos as palavras escritas, prestamos atenção ao que pronunciamos, se colocamos um gerúndio de modo adequado ou um advérbio complementar, como usamos o condicional, os passivos, os ativos, ficamos horrorizados se cometemos erros grosseiros e dizemos: "Meu Deus! Que troglodita, confundi o sujeito com o complemento". Entretanto, não cuidamos dos gestos com os quais acompanhamos o discurso; por esse motivo, eles são, muito provavelmente, toscos, vulgares e deselegantes. Por que essa desatenção? Porque acreditamos que o gesto e a gestualidade são sempre a salada, o acompanhamento, enquanto o prato principal, a carne, é sempre a palavra. Inculcam-nos essa idéia desde o jardim da infância. Desde então, corrigiram-nos a pronúncia de cada palavra, e nunca o gesto que poderia substituí-la ou apoiá-la. O gesto é relegado até mesmo no trabalho do ator.

GESTUALIDADE E GESTICULAÇÃO

O ato de mover os membros e o tronco com sabedoria e elegância não-afetada deveria ser a preocupação inicial do artista teatral. Antes mesmo de aprender a impostar a voz, seria primordial, por exemplo, o conhecimento da técnica respiratória e do movimento acrobático. Vi diretores importantes chorarem diante do embaraço de certos atores para controlar a própria gestualidade. Atores que resolviam o problema da falta de naturalidade colocando as mãos nos bolsos ou entretendo-se, inutilmente, com a gola do paletó, com as abotoaduras ou com um contínuo ajeitar dos cabelos.

Para evitar problemas de embaraço cênico, atores americanos de uma famosa escola (refiro-me, particularmente, ao Actor's Studio) criaram subterfúgios mímico-gestuais, no nível, diríamos, da subnormalidade: os gestos projetam-se em uma seqüência de tiques paranóicos, privados de referências reais e, freqüentemente, voltados para sublinhar um virtuosismo completamente abstrato.

> Dario Fo faz uma breve demonstração, exibindo uma seqüência de gestos paradoxais: coça com crescente veemência a cabeça, depois esfrega os olhos e o nariz; coloca as mãos nos bolsos, revolvendo a região em torno da virilha... consegue afundar um braço até a altura do joelho e com o outro alcança o glúteo.

Há de tudo!

O problema agora envolve a adaptação do gesto à máscara. Qual é a utilidade da máscara? Ela serve para agigantar e, simultaneamente, fazer uma síntese do personagem, conferindo uma ampliação e desenvolvimento do gesto. Esse gesto não deve ser arbitrário, para que o público, o imediato reflexo do ator, possa acompanhar com total compreensão o discurso, principalmente quando se trata de um efeito, uma *gag* ou um fecho cômico.

CONCERTO PARA RANGIDO, TOSSE E ROER DE BALAS

Não é verdade que no teatro dramático seja impossível ler a reação do público: em primeiro lugar, existe o silêncio; assim, o mínimo sussurro ou ruído pode revelar se estamos atuando de modo correto ou não. Na platéia existem espiões, como o rangido das cadeiras ou o tropel das pessoas que se cansam e se retiram. Os carpetes e os veludos foram introduzidos, asseguram os maliciosos, para evitar que os atores percebam estar aborrecendo o público e caiam em depressão. Outro sinal é a tosse. Não dá para se ter idéia do significado da tosse... é pior que vaias e apupos. Quando os espectadores começam a tossir, é melhor jogar a toalha e desistir. Algumas pessoas nunca se resfriam e quando vão ao teatro começam a tossir, pigarrear e, até mesmo, escarrar. Existe também o barulho do roer das balas, já que, quando a platéia está aborrecida, começa a revirar os bolsos ou a bolsa e encontra aquela bala de 1932, que pega, desembrulha e começa a roer: cric, cric, crac, produzindo tamanho fragor que se pode jurar que a bala seja recoberta por uma chapa metálica.

O ESPIÃO DA RISADA. UM CONSELHO DE PASSAGEM

Referindo-me novamente ao teatro cômico, gostaria de tratar, com brevidade, da questão da risada de efeito, também conhecida em jargão como "telefonada". Costuma-se dizer em teatro: telefonar ou não as falas, ou seja, revelar ou não, antes do tempo, o jogo cômico de uma situação. Isso significa mascarar o ponto de chegada, ou, pelo contrário, preparar o espectador para o desfecho cômico final.

A MÁSCARA NÃO TEM TELEFONE

É impossível articular caretas, expressões bizarras ou piscadelas quando estamos usando a máscara. Ela não permite nenhuma mobilidade facial; estamos sempre exibindo uma expressão facial fixa. Porém, como já afirmei, conseguimos dar expressividade e mobilidade à máscara devido à contribuição gestual de todo o corpo.

PRIMEIRO RACIOCÍNIO SOBRE A SÍNTESE

Atenção! Como sugeri ainda há pouco, a máscara impõe uma síntese do gesto, envolvendo a gestualidade corporal na íntegra. Pois, se para atingir um certo efeito realizarmos uma multiplicidade descabida de gestos, vamos estar apenas destruindo o valor do próprio gesto. É necessário a seleção dos gestos e a consciência dos mesmos. O movimento, a atitude geral, a colocação do corpo devem ser ponderados e essenciais.

Por fim, chegamos a um elemento que está na base da *Commedia dell'Arte*, e, que coincidência!, de grande parte do teatro oriental. Quando estamos colocando uma máscara para interpretar o papel de um personagem fixo da *Commedia dell'Arte*, percebemos que o jogo está centrado na bacia, mola propulsora de todos os movimentos. Por exemplo, a figura do velho é caracterizada pelo ato de colocar para a frente, com molejo, a bacia.

O *Arlecchino* do século XVIII, dito clássico, move-se com o ventre para a frente e os glúteos para fora, impondo-lhe a necessidade de realizar uma dança contínua, com salto e trote.

A BACIA NO CENTRO DO UNIVERSO

Ao contrário, o *Arlecchino* arcaico do século XVII está mais centrado no tronco, deslocando-se em um "fora de equilíbrio", com um jogo de ancas não dançado, mas andado.

Pois bem, esse mesmo jogo de ancas encontramos no teatro oriental. No Japão, a palavra *kaza*, por exemplo, significa "ancas" e "ventre", existindo uma expressão composta no cabúqui que se traduz como o "teatro das ancas". Essa revelação foi-me feita tanto por Marotti como por Eugenio Barba do Odin Teatret, sendo-me confirmada por um ator japonês com quem trabalhei em uma oficina. O teatro da *Commedia dell'Arte* pode também ser definido como o teatro da comédia sobre as ancas. Um teatro de impostação geral, vinculado a esse fundamento essencial. Somente o contínuo exercício com a máscara pode nos convencer da correção dessa definição.

O interessante na máscara, repito, é o fato de ser um extraordinário instrumento de síntese. E não é só isso, mas também o impedimento de toda e qualquer mistificação. Bernard Shaw afirmou: "Faça um hipócrita vestir uma máscara, e ele não conseguirá mais mentir". É certo; a máscara obriga a dizer a verdade. Por quê? Porque a máscara elimina o elemento fundamental que exprime toda mistificação, qual seja, o rosto, com toda a sua gama de expressões, capaz de serem articuladas com grande desenvoltura. Eliminado o rosto, existe a obrigação de se expressar com uma linguagem sem padrões, sem estereótipos fixos, ou seja, a das mãos, dos braços, dos dedos. Ninguém está acostumado a mentir com o corpo. De fato, Étienne Decroux dizia: "Se você observar e souber ler a linguagem das mãos, dos braços, do corpo, nenhuma das mentiras dos outros vai conseguir escapar". Decroux é um inigualável mestre da técnica de expressão corporal. E ele tem razão: jamais nos preocupamos em controlar os gestos produzidos enquanto falamos.

Se conhecemos a linguagem corporal e somos atentos, iremos perceber que, muitas vezes, a fala e a gesticulação de uma pessoa estão em completo desacordo, a ponto de contradizerem-se e revelarem, até mesmo, a própria mentira. Ou seja, Bernard Shaw, realmente, acertou na mosca. O uso da máscara é um notável recurso para se controlar a gestualidade. Porém, atenção! Não é conveniente se observar diante de um espelho, pois o resultado será nocivo. Para refletir sobre os próprios gestos é melhor usar a imaginação... lembrando-se sempre que o melhor espelho, diante do qual devemos nos colocar, é o público.

QUEM NÃO DANÇAR COMO O JAGUAR NÃO FAZ A REVOLUÇÃO

Retornemos ao raciocínio efetuado por Plekhanov a respeito da relação entre gestualidade e expressividade, entre sobrevivência e ofício. Como se recordam, eu também estava tentando ressaltar o valor particular assumido por essa raiz em nossa memória.

Certa vez, assisti em Cuba, durante a realização de um ciclo de cinema africano, a exibição de um documentário fantástico. O documentário narrava o processo que levou à progressiva tomada de consciência de um povo oprimido, apresentando sua luta até o momento da libertação. O título era: *Angola e a consciência de um povo submisso*. Pois bem, os angolanos, submetidos à dominação colonial portuguesa por mais de três séculos, haviam perdido, com o decorrer do tempo, toda conexão com a sua própria origem e história. No início da dominação, os padres católicos conseguiram eliminar todos os ritos e festas aborígines, suprimiram todas as festas tribais contrárias ao rito religioso, segundo, obviamente, a mentalidade européia, começando pela dança de iniciação à puberdade e pelas exibições coletivas de caça e uso de tambores e outros instrumentos musicais durante as festas contra a seca ou a favor de uma boa colheita.

Os colonizadores portugueses tinham reduzido os angolanos, como dizia Butitta, a um povo "sem voz, e também sem olhos e sem gestos", isto é, um povo morto. Os angolanos encontravam-se tão sem estima que, mesmo desejando, não saberiam como se rebelar. Dessa maneira, os primeiros líderes da revolta – angolanos, mas com suficiente distanciamento, em parte, pelo fato de terem sido educados na Europa – entenderam que faltava ao povo uma relação direta com o seu tempo, suas ações e suas origens. Um povo sem cultura é um povo sem dignidade, despreocupado com suas raízes, portanto sem desejo de se libertar e ainda menos de combater. Assim, em primeiro lugar, essas lideranças buscaram reconstituir as ritualidades fundamentais. Uma delas dizia respeito à preparação para a caça do jaguar. Como se sabe, o jaguar é o mais veloz animal de rapina existente, conseguindo até mesmo perseguir os macacos nos galhos mais altos das árvores. Esse momento está bem registrado no documentário: um jaguar dispara como um raio trepando nos troncos, desaparecendo em meio à folhagem e, em seguida, vê-se a imagem de um macaco em fuga. A ação só pôde ser registrada em câmara lenta. Em 35 fotogramas por segundo, percebe-se o jaguar saltando entre os galhos com uma velocidade inacreditável, quase suspenso no vazio, agarrando por fim esse pobre macaco, fazendo-o girar, depois o perseguindo no ar, até precipitar-se sobre ele e alcançá-lo no chão.

COMO APRENDER A EXPRESSÃO DO JAGUAR

No filme, há uma seqüência de pantomimas realizada na clareira da aldeia. As características gerais do jaguar, ou seja, sua velocidade, sua coragem, seu gênio repentino, entram em cena para suprir de calor e ênfase a dança de iniciação. O homem participa, não somente para ser submetido a uma prova terrivelmente arriscada, mas, principalmente, porque, enquanto indivíduo, ele deve ter, além da coragem, a capacidade de sincronizar os seus gestos mediante uma escolha de tempos, de ritmos e, sobretudo, de impulsos agressivos. Assim, o corpo adquire sabedoria, expressando-se com equilíbrio, invenção e harmonia a partir dos ritos de gestualidade. Todos esses elementos eram ensinados às crianças por velhos caçadores, ermitões habitantes da savana africana. Vivendo à margem da civilização, eles retornavam como mestres a uma comunidade oprimida e apagada. Pouco a pouco, eis que, empunhando simples lanças, arrastando-se, trepando nas árvores, mergulhando no rio, reencontram o elo com suas antigas qualidades de coordenação motora.

Aparentemente, nada disso tinha relação com uma guerra a ser travada com metralhadoras, canhões automáticos de 20 mm, minas antitanques, bazucas, etc. Entretanto, os líderes da resistência angolana sabiam que a formação de combatentes sólidos envolvia a busca de chaves motivadoras da coragem e da própria identidade. E nós, que vivemos em uma sociedade moderna e tecnológica, o que nós podemos resgatar como gesto?

MÁRMORE E CORALIDADE

Realizei minhas últimas observações sobre a expressividade, e foi extraordinário, no gesto cotidiano nas pedreiras de mármore de Massa e Carrara, as mesmas de onde o mármore foi extraído para Michelangelo, Donatello e Bernini realizarem suas obras-primas.

O processo de "destacamento" do mármore passa por diversas fases. Antes de tudo, o bloco é serrado para fora de sua cava e é cortado ao meio mediante um fio de aço. Os operários fazem cada metade do bloco – que, ainda assim, possui medidas consideráveis e pesa dezenas de toneladas – deslizar através do vale. Porém, antes do transporte, todas as partes supérfluas ou inutilizáveis são limadas para que o bloco resultante adquira formas geométricas bem definidas. Alguns desses blocos, gostaria de salientar, são tão grandes que nem cabem dentro de um teatro. Então, como eu afirmava, os blocos deslizam ao longo da encosta da montanha: não são atirados ao acaso, mas escorregam por trilhos, com a velocidade de descida limitada e controlada por guinchos.

Entretanto, até hoje, existem pedreiras onde a aspereza do terreno impede o uso de maquinaria, pois seria extremamente custosa a instalação de estruturas e guinchos de grande porte. Retorna-se então aos métodos antigos, nos quais se utilizam alavancas e jogos de cordas manobradas à mão. Nesse caso, empregam-se centenas de pessoas, divididas de acordo com as diversas tarefas. Em uma delas, os troncos destinados à rolagem dos blocos são deitados, um depois do outro, ao longo da encosta; em outra, agarra-se o bloco de mármore, enrolado por cordas (são dezenas e dezenas de cordas para segurar o bloco) e faz-se que ele escorregue pelos troncos num período de tempo previamente estabelecido. Certamente, esse trabalho exige uma perfeita coordenação de gestos, guiados com flexibilidade, rapidez e segurança. O resultado seria desastroso se houvesse algum erro: além da perda do trabalho de dezenas e dezenas de dias, teríamos um desastre de proporções incalculáveis.

O "gritador", chefe da pedreira, de pé sobre o bloco, é quem dá os tempos exatos da operação, emitindo uma seqüência de gritos articulados em ritmos e sonoridades diferentes, como em um canto com muitos arroubos e síncopes. Esses sons indicam os gestos e quando cada grupo deverá executá-los. Recordando vagamente os chamados dos marinheiros nas operações de armamento das velas, esse canto é, na realidade, de origem montanhesa e remete à região da alta Lombardia, sua origem mais antiga.

AS CATEDRAIS PRÉ-FABRICADAS

Desde a baixa Idade Média, uma imensa quantidade de operários e escultores proveniente de Campione, Lecco, Como, Val d'Intelvi dirigia-se a Massa e Carrara: os *comacini*. Essa palavra é derivada do latim *cum macina*, significando operários e pedreiros, organizados e aptos a realizar trabalhos de grande estrutura com máquinas: guinchos móveis, cambotas reguláveis, guias e pranchas acionáveis. Os *comacini*, também conhecidos como mestres lombardos, provinham do Norte e instalavamse nas pedreiras durante todo o período necessário à "fabricação" de um determinado edifício. De fato, as colunas, os capitéis, as inúmeras pedras de forma complexa, ou seja, todos os elementos da decoração de uma igreja ou de um palácio, eram talhados e trabalhados inteiramente na pedreira, evitando-se assim os gastos com transporte. Um capitel, por exemplo, origina-se de um bloco que pesa cerca do dobro da peça manufaturada. Em resumo, a imensa maioria dos operários, escultores e talhadores permanecia junto à pedreira onde a construção era realizada peça por peça para, posteriormente, ser transportada, inclusive por mar, e montada no lugar preestabelecido.

Ao longo dos séculos, essa região tornou-se uma encruzilhada de várias línguas e dialetos. As sucessivas gerações mantiveram intactas essas línguas, com as nuanças que as diferenciam, a ponto de criar uma espécie de arquipélago lingüístico que, ainda hoje, caracteriza a região de Massa e Carrara. Até mesmo os sons guturais pertencem aos dialetos medievais do alto vale do Pó, sendo que a tradição, os ritmos e os tempos são igualmente antigos. O andamento do canto coral é resultado da sintonia de perguntas e respostas trocadas por esses grupos que colocam os troncos e cedem as cordas.

UM CANTO PARA OS PÉS NÃO SEREM PISADOS

É semelhante o canto de trabalho dos batedores de estacas de Veneza. Sabemos que Veneza foi construída, em grande parte, sobre ilhas artificiais, cujo solo é constituído por pilares de madeira cravados na laguna. Até hoje se prefere usar, por razões térmicas, os pilares de madeira ao invés dos pilares de concreto. Atualmente são utilizadas máquinas, mas outrora, para os pilares serem cravados, empregava-se um imenso tronco, elevado por quatro ou cinco pessoas, que depois o deixavam cair de uma só vez. O ritmo e a cadência eram estabelecidos por um trabalhador de fora do grupo de batedores de pilares, que se limitava a dar ordens cantadas. O tronco bate-estaca incluía uma série de pinos embutidos, os quais serviam como manoplas para a elevação do mesmo. De fora, o líder com seus gritos, coordenava os movimentos, principalmente para evitar gestos dos operários em contratempo, que poderiam causar problemas, especialmente para os pés.

Demonstração de Ritmo e Cadência

E jeveremooo la bandiera bianca
Ehhee!
Bohm!
Bandiera bianca è segno di pace
Ehhee!
*Bohm!**

Obviamente, o "bohm" refere-se ao momento final da queda do tronco, enquanto que o "ehhee", cantado pelos operários, refere-se à caída.

Outra Demonstração de Cadência e de Caída

E jeveremo la bandiera rossa
Ehhee!
Bohm!
Bandiera rossa è segno di sangue
Ehhee!
*Bohm!***

Nesse caso, o jogo é menos complexo, pois trata-se simplesmente de ordem e resposta (execução).

NEM TUDO PODE SER CLASSIFICADO

Por meio de dezenas e dezenas de outros módulos, poderíamos apresentar uma infinidade de situações. Por exemplo, Plekhanov descobriu algo muito curioso: os remadores do estuário do Nilo, região que, assim como os canais venezianos, tem uma configuração geográfica semelhante a uma grande teia de aranha, realizam andamentos rítmicos com acompanhamentos vocais e escandimentos bastante parecidos aos usados em Veneza. Ou seja, quando o trabalho é similar, a gestualidade também o é, sendo também análogos o andamento rítmico e o canto de acompanhamento.

---

* "Levantaremos a bandeira branca / êêê! bum! / Bandeira branca é sinal de paz / êêê! bum!" (N. T.)

** "Levantaremos a bandeira vermelha / êêê! bum! Bandeira vermelha é sinal de sangue / êêê! bum!" (N. T.)

A transformação do gesto de trabalho em dança ou em gesto mímico varia, naturalmente, como conseqüência das características particulares de cada cultura e do momento histórico. Se aceitássemos irrestritamente o raciocínio de que a similitude de gestualidades é função da similitude de ambientes, obviamente estaríamos sendo cúmplices de um pensamento falso e simplista.

Quantas vezes as gestualidades se modificaram por motivos alheios à sobrevivência? Em certos casos não encontramos mais nem mesmo as gestualidades de origem: paulatinamente, pela adição de certos gestos copiados de outros grupos étnicos, os dominadores ou os oprimidos (é só observar a influência da música e da dança negra na cultura americana) alteram seus gestos e a maneira de deambular, transformando até a própria linguagem, vocabular e corporal, em um desenvolvimento inclassificável e imprevisível.

E NÓS NOS PRENDEMOS À PRENSA

Hoje, qual é o nosso problema? Trata-se da dificuldade de descobrir à nossa volta expressões vivas e gestos naturais, peculiares de um estado primordial, de há muito suplantado por um sistema de vida sedentário e estereotipado que produz um grave silêncio em alternância com grandes estrondos, além do entorpecimento de todas as faculdades criativas. Porém, mesmo em meio a tanto fragor desconjuntado, existem indivíduos ou grupos capazes de exprimir com arte a raiva e o júbilo do nosso tempo. Nesse contexto, não é difícil entendermos, por exemplo, por que o rock nasceu em Liverpool, em um ambiente proletário, transferindo-se posteriormente para um determinado ambiente norte-americano, retornando depois à Inglaterra e encontrando ainda um terreno fértil em seu ambiente de origem. É conveniente lembrar que os Beatles eram de Liverpool, a cidade industrial característica da Inglaterra, existindo ainda outras extraordinárias bandas de rock originárias de condições semelhantes; de Manchester, por exemplo, pertencentes a um ambiente freqüentemente suburbano, marcado por particulares formas de vida e de expressividade.

Quando realizei uma espécie de paródia da linha de montagem, alguém, logo depois, sugeriu-me que o espírito do rock reside, justamente, nessa forma de robotização do gesto. Em relação ao mundo do trabalho, isso representa a predominância de um simples mecanismo de repetição.

A partir deste momento, irei mostrar uma progressão de gestos típicos da linha de montagem. Vamos supor que a linha vá funcionar da direita para a esquerda e que existam certos movimentos fixos executados de modo obsessivo. Uso algumas chaves inglesas para travar uma peça: fecho, giro, um, dois, parecido com *Tempos modernos*, de Chaplin; agora pego uma solda elétrica, um, dois, três, depois volto para a chave inglesa, um, dois, três, giro... afasto-me para deixar cair o martelo da prensa... (*age cadenciando o ritmo*). Novamente, do início: um, vai, dois, três, quatro, cinco, ops, ops, trac, bum.

> Começa com vagar, vai acelerando os movimentos paulatinamente, diminuindo os tempos e conduzindo-se de maneira dançante. Balança as pernas, gira rápido sobre o tronco, agita os braços em arco, contorce-se, alcançando finalmente os mesmos movimentos do rock.

Fica claro que, mesmo grotescamente, ao fazermos a paródia de algumas situações da nossa vida cotidiana, revelam-se formas que podem ser satirizadas e reduzidas à caricatura.

Agora quero mostrar a grande diferença entre realizar uma mesma cena com ou sem máscara.

O GESTO E A MÁSCARA

Adotarei como referência um monólogo realizado por mim pela primeira vez em Roma, há alguns anos, depois transmitido pela televisão. Trata-se de *A fome do Zanni*.

Datada do final do século XVI, a cena versa sobre um *Zanni* esfomeado, completamente desesperado, que se imagina comendo a si mesmo. É preciso lembrar, em primeiro lugar, a origem histórica e social do *Zanni*. No século XV, *Zanni* era o apelido dado pelos venezianos aos camponeses do vale do rio Pó e, particularmente, àqueles dos vales da região de Bérgamo. Derivado do nome Gianni ou Giovanni, o *Zanni* está ligado a um momento fundamental da história de Veneza. Foi aí que, nos primeiros anos do século XVI, aconteceu algo de extraordinário: o nascimento do capitalismo moderno.

Sim, o capitalismo nasceu na Itália, e pouquíssimos sabem. (Quando menciono este fato histórico óbvio, o público, especialmente no exterior fica espantado.) A Itália é berço do capitalismo graças ao desenvolvimento dos bancos, instituição símbolo de nossa cultura renascentista, estandarte da alta burguesia, alta no sentido de valor, sem ironias.

O *Magnifico*, origem da máscara grotesca do nobre decaído, era um banqueiro. As famílias mais importantes de Florença são famílias de banqueiros. Não foi por acaso que um Vespúcio se apropriou do título definitivo de descobridor das Américas, sendo ele o rebento da mesma família de banqueiros que financiou a segunda, terceira e quarta expedições de Colombo. Enviaram o filho Américo, evidentemente, para impedir que o genovês se apropriasse de tudo e mais um pouco. Sintomaticamente, a América tem o nome de um banqueiro.

Graças à genialidade dos banqueiros venezianos, inventou-se a *maona*, ou seja, o pacote de ações comerciais colocado diretamente à venda aos cidadãos. Pela primeira vez na história da humanidade, a organização das guerras deixa de ser assunto exclusivo de reis, príncipes ou duques, para transformar-se em assunto de bancos, envolvendo, naturalmente, todos os cidadãos abastados e corajosos. Cada cidadão-cotista torna-se participante e, principalmente, solicitador de guerras. Guerras de colonização, de preferência. De fato, nessa ocasião, Veneza consegue expandir muito os seus territórios, dos quais são proprietários os seus cidadãos, integrantes das Repúblicas de Gênova e Veneza. Em virtude da grande quantidade de terras conquistadas, esses cidadãos se vêem obrigados a emigrar para a Grécia, Turquia, Oriente Próximo, Síria, Líbano, Irã, Iraque e por aí afora. A economia da terra-mãe somente consegue se desenvolver devido à restauração da escravidão. Os produtos alimentícios chegavam nos mercados de toda a Itália pela metade do preço, levando os camponeses, os *Zanni* particularmente, à falência.

Sem conseguir vender os seus produtos, precisaram abandonar suas terras e emigrar em grande quantidade, dirigindo-se para as Repúblicas de Gênova e Veneza. Dez mil homens, estima-se, chegaram à laguna no período de apenas três anos; um êxodo inacreditável, se pensarmos na exígua população daquele tempo: dez mil homens e suas respectivas mulheres, obrigadas a seguir os seus *Zanni*.

OS *ZANNI* ESTÃO CHEGANDO!

Eram vinte mil pessoas invadindo Veneza, então uma cidade com uma população pouco superior a cem mil almas. Obviamente, esses desesperados tornaram-se personagens marcantes, modificando todo o ambiente reinante. Fazem explodir uma onda de ressentimento e desprezo, transformando-se em alvo de ironias e gozações, ou até mais do que isso. Viram os bodes expiatórios de todo mau humor, como acontece com todas as minorias indefesas em evidência: falam mal a língua da cidade; praticam toda sorte de disparates; possuem uma fome descomunal e morrem literalmente de fome; suas mulheres aceitam os trabalhos mais humildes e humilhantes, praticando até mesmo a prostituição (o mercado de trabalho de servas já estava saturado).

O *BOOM* DAS PROSTITUTAS

A prostituição cresceu tanto que, naquele tempo, ninguém interpelava um amigo com a clássica expressão dos venezianos: *puta de ta mare*, "a puta da sua mãe". Isso não era dito, pois o outro, invariavelmente, respondia: "Sim, é verdade, e a sua?".

Como disse, os *Zanni* morriam literalmente de fome.

Vou apresentar-lhes exatamente um *Zanni* descrevendo essa sua enorme fome. Desesperado, imagina comer o seu pé, sua mão, seu testículo, seu glúteo. Depois, introduz a mão restante dentro do estômago, arranca as tripas e come-as, esvaziadas e bem limpas, é óbvio. A seguir, ergue os olhos na direção do público, dá-se conta de que não seria nada mal empanturrar-se com alguns dos espectadores, ira-se contra Deus e faz comentários bastante explícitos, sendo inútil antecipá-los. Então, inicia-se uma seqüência pantagruélica, que é a cena de seu pesadelo final.

O meu interesse nessa apresentação reside na possibilidade de fazê-los entender a distinta gestualidade que deve ser adotada quando se usa a máscara e quando se atua com o rosto descoberto. Utilizo em *A fome do Zanni* a língua do *grammelot*. Trata-se de um jogo onomatopéico de sons, no qual as palavras do léxico são limitadas a dez por cento e todo o restante são revoluteios aparentemente inconclusos, mas que, muitas vezes, esclarecem o significado das situações.

> Coloca a máscara. Antes, porém, veste na cabeça uma longa meia preta de náilon, passando a parte que veste a perna sob o queixo e amarrando o restante em cima da cabeça. Inicia a demonstração.

> La fam che g'ho mi, la fame che tégno... ohimè Dio... [...] am magnerìa ün pie, ün ginôcio, me ciaperìa ün cojon, l'altro cojon, me magnerìa el pisèlo, me magnerìa 'na ciàpa, l'altra ciàpa, ciaparìa 'na ciàpa dentra la man, l'altra ciàpa süravìa [...], me magnerìa tuto dentro, a sfrogarìa dentro la man a tirà föra la büseca... [...] ah, 'l büs del cül me sont srabulà... [...] La merda che ghe ven föra... Boja che mund... ahhh... che fame che tegno mi... [...] Ohi, quanta gente che gh'è... che bela gente ohè... pudria magnarme qualcun de vui... [...] Boja che fame... me magnerìa 'na muntàgna, me magnerìa 'l mare [...], e bon par de Deo che te se' luntàn! Te magnerìa anca 'l triàngul, tüti i cherubini intorno... Ahhh... te g'hai paüra eh? [...].[8]

Ao realizar esse trecho tive o cuidado de não apoiar as mãos na máscara, nem mesmo roçá-la. Na versão sem máscara, ao contrário, o jogo de tocar-se, de quase reconstruir-se, de modelar o rosto, o ombro, o corpo, as mãos, é praticamente obrigatório.

---

[8] "Que fome que eu sinto, que fome que eu tenho... ai de mim, Deus!... (*juntamente com sons onomatopéicos*) eu comeria meu pé, meu joelho, um colhão, o outro colhão, comeria meu pinto, comeria uma nádega, a outra nádega, agarraria uma nádega com a mão (*mima comer*

Neste instante, irei encenar o final, no qual o *Zanni*, depois de sonhar ter devorado uma panela cheia de polenta, pedaços de frango e outras carnes, etc., etc., acorda e dá-se conta de que a realidade é bem outra. Agarra então uma imensa marmita imaginária, um autêntico caldeirão, cheio de polenta, pedaços de frango e outras carnes, etc., etc., além disso, amputa seu dedo de um só golpe e come-o com descaso. Em seguida, levanta a marmita e engole um grande bastão.

> [...]. Pardon... boja... [...] non g'hai magnàto... [...] Bello... grasso... sta lí ehhh... Che bestia! Che animale! [...] Varda le zampine... ehè, che bel... pare un parsutto! Ahhh, le aline... và le aline... [...] ih, ih, ih... Me lo magno tüto. [...] Ah! Che magnàda!!!![9]

TEMOS UMA FILMADORA NA CABEÇA

A grande diferença – com e sem máscara – é determinada por uma particular atitude psicológica imposta ao espectador, de vez em vez, para que ele enquadre diferentemente as imagens produzidas pelo ator, praticamente como se a visão do espectador fosse constituída por uma série de objetivas. Gostaria de salientar tal fato.

---

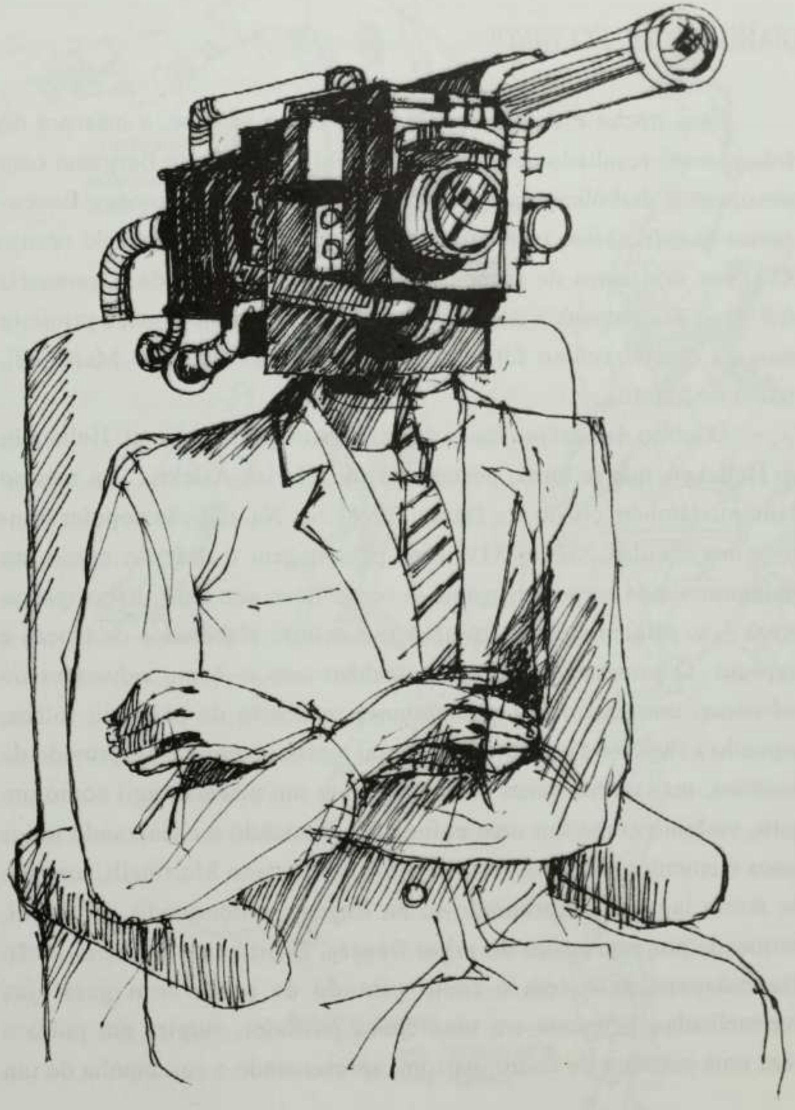
nádega e mão), comeria tudo de dentro, meteria a mão dentro e puxaria para fora as tripas (*Sons onomatopéicos. Mima sentir uma grande dor no traseiro*) Ah! o buraco do cu, eu o arranquei... (*Farfalhar de sons. Mima arrancar do ventre as tripas. Sopra o interior delas para limpá-las. Série de puns*). Quanta merda vai saindo... tenha a santa piedade, que mundo cão!... ahhhh! quanta fome eu tenho... (*Outra série de sons. Pára, dirige-se até o proscênio*). Oooh! quanta gente presente... e que bela gente. Oooi! poderia comer alguns de vocês... (*Tagarelice onomatopéica*). Nossa, quanta fome... eu seria capaz de comer uma montanha, comeria o mar (*detém-se e olha para o alto*) e você, Deus, que está longe, sorte sua, eu também o comeria... O triângulo junto, e todos os querubins ao redor... ahhh! tá com medo, hein?... (*Tira a máscara*)".

[9] (*Longa série de sons onomatopéicos, chacoalha a marmita, engole as sobras, lambe o bastão, engole-o em seguida, agita-se e golpeia-se para quebrar em pedaços o bastão no estômago e digeri-lo. Grande arroto final*). "Perdão... droga... (*Choro*)... Você não comeu... (*Choro com* grammelot *e impulso raivoso. Apanha uma grande mosca imaginária. Observa-a, espiando através da mão fechada*). Linda... gorda... fica aí, hein!...Que besta, que animal!... (*Faz uma mímica simulando arrancar uma pata da mosca*) Olha só as patinhas... ai! que linda, parece uma lingüiça, hein... Ah! as asinhas... olha só as asinhas... (brinca com elas)... nih, nih, nih, vou comê-la inteirinha... (*Engole o resto do inseto e geme de prazer, como um* gourmet). Ahh!... que comilança!!!"

É uma maneira pela qual o espectador é condicionado pelo ator a privilegiar uma particularidade ou a totalidade da ação, por intermédio de uma série de objetivas alojadas inconscientemente no seu cérebro. Tratarei de explicar melhor. Ao executar *A Fome do Zanni* criei um amplo espaço em torno de mim, consentindo ao espectador uma visão completa do meu corpo – porém, em um certo momento, o meu corpo deveria ser esquecido, uma vez que enrijecia propositadamente a parte inferior (portanto, retirando o interesse por ela) – desse modo, induzia o público a usar um primeiro plano fechado, focalizando somente o meu rosto. Os meus gestos desenvolviam-se no âmbito de trinta centímetros, nada além disso, sem nunca escapar ou extravasar esse enquadramento imaginário, o que provocaria a perda da concentração por parte do espectador. A concentração é um jogo que vai se determinando em progressão, nunca aos trancos.

Nessa progressão observava-se uma transição na mímica, que iniciava com a visão do bastão sendo engolido, sua descida pela garganta e travessia pelo corpo, a agitação do tronco, a moagem e o aviltamento final, tudo parecendo uma espécie de dança do ventre. Em seguida, subitamente, a atenção era desviada para o choro, ou seja, o rosto; então o lamento tornava-se agudo, até transformar-se no som de uma mosca capaz de perturbar o *Zanni*. Este virava-se de cá para lá, alargando assim o espaço, até restringi-lo novamente, quando a mosca era capturada e o enquadramento tornava-se limitado somente ao nariz, com os olhos, inclusive, convergindo fixamente na direção da mosca. A partir desse instante, o espectador era obrigado a restringir ainda mais o foco de atenção, chegando a um microenquadramento, o da mosca apenas, com as patas e as asas lhe sendo arrancadas. Essa progressão, obviamente calculada, deve evoluir com precisão milimétrica, dentro de um ritmo determinado, e a ilusão de disponibilidade de espaço não deve ser ultrapassada ou reduzida em excesso, sob o risco de provocar cansaço e distração.

Ao contrário, o enquadramento abrangido pela máscara não pode ser demasiadamente limitado, já que a máscara impõe sempre a necessidade de movimentos amplos dos ombros e do tronco. Contando uma história com a máscara no rosto, o ator necessita, no mínimo, do tronco para exprimir-se, algo que com o rosto descoberto se resolve com um



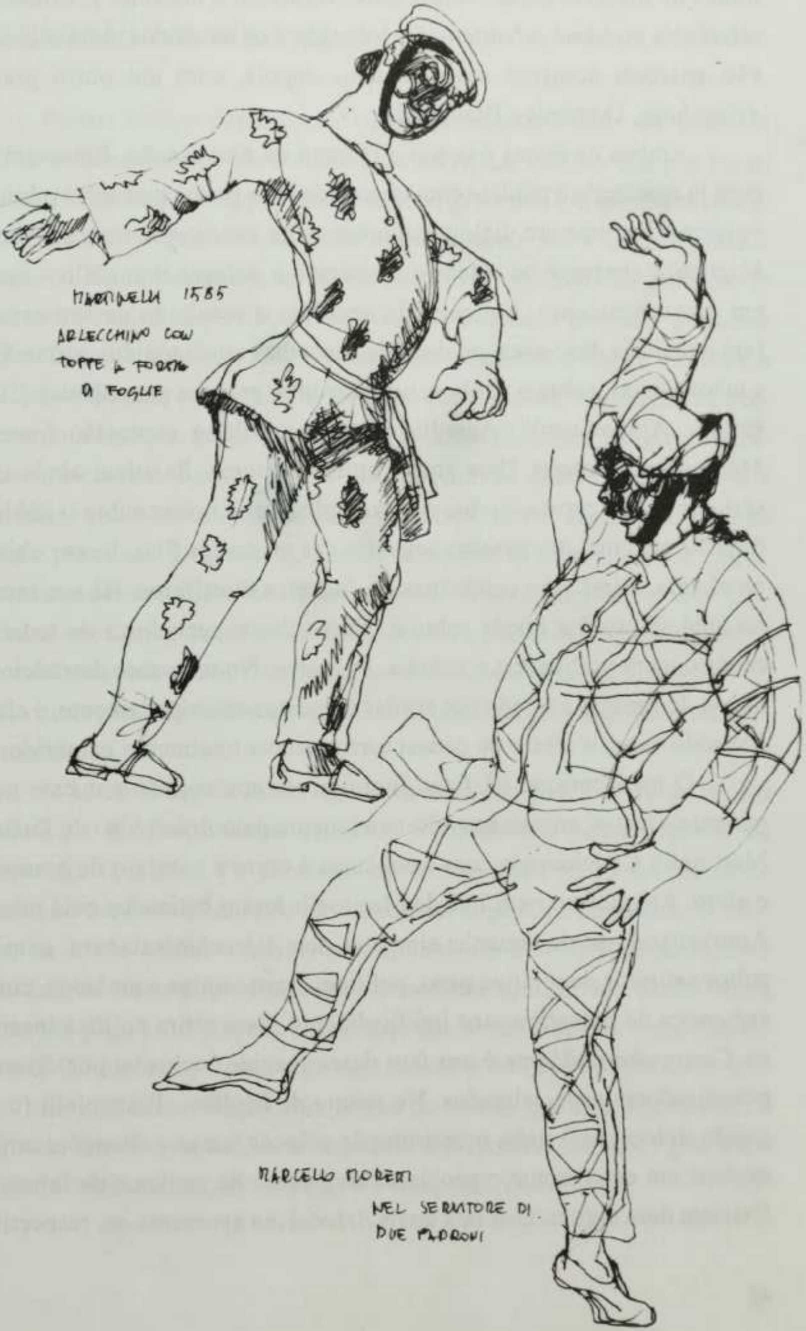
simples movimento dos olhos ou da boca. Isso não quer dizer que atuar sem máscara assegure vantagens ou resultados melhores do que atuar com ela.

A partir de agora vamos analisar um trecho referente a sensualidade característica do *Arlecchino*, ou melhor, ao erotismo eivado de elementos propositadamente obscenos.

DIABO DE *ARLECCHINO*!

Esse trecho é de origem francesa: como se sabe, a máscara do *Arlecchino* é resultado do incesto do *Zanni* da região de Bérgamo com personagens diabólicos farsescos da tradição popular francesa. Encontramos o *Arlecchino*, pela primeira vez, em Paris, no final do século XVI, em um teatro de responsabilidade dos cômicos da *Commedia dell'Arte*, da companhia italiana dos Raccolti. Como já disse, a primeira máscara do *Arlecchino* foi interpretada pelo ator Tristano Martinelli, nativo de Mântua.

O termo *Arlecchino* nasce de um personagem medieval: Hellequin ou Helleken, que se torna, posteriormente, Harlek-Arlekin. Um mesmo demônio também citado por Dante: Ellechino. Na tradição popular francesa dos séculos XIII e XIV, esse personagem é descrito como um endemoninhado torpe, arrogante – como deve ser todo diabo que se preza – e, principalmente, zombeteiro, exímio elaborador de troças e trapaças. O personagem cruza-se também com o *homo selvaticus* ou *sebaticus*, um gênero de *mammuttones* recoberto de pêlos ou folhas, segundo a região ou estação. É em geral tosco, ingênuo e desprovido de recursos, mas outras vezes é esperto como um macaco, ágil como um gato, violento como um urso enfurecido. Juntando e encaixando todos esses elementos, obtemos o *Arlecchino* de Tristano Martinelli, um tipo de fauno tagarela, exprimindo-se na língua da Lombardia do *Zanni*, permeada por expressões do *argot* francês. O primeiro *Arlecchino* não usa máscara, mas tem o rosto pintado de preto com garatujas avermelhadas. Somente em uma época posterior, surgirá em público com uma máscara de couro marrom, apresentando a carantonha de um


MARTINELLI 1585
ARLECCHINO CON
TOPPE A FORMA
DI FOGLIE
MARCELLO MORETTI
NEL SERVITORE DI
DUE PADRONI

macaco antropomorfo, com sobrancelhas vistosas e uma grande protuberância na testa. O primeiro figurino foi confeccionado em tela rústica com fundo branco, salpicado de silhuetas cortadas em forma de folhas de diversas cores: verde, ocre, vermelho e marrom. É evidente a referência ao *homo selvaticus*. Os losangos e os remendos multicoloridos vão aparecer somente sessenta anos depois, com um outro grande *Arlecchino*, Domenico Biancolelli.

Ambos os atores usavam o recurso da provocação. Entravam em cena já agredindo o público com obscenidades e gestos inacreditavelmente vulgares. Durante um diálogo amoroso entre um cavalheiro e sua dama, Martinelli abaixava as calças e começava a defecar, tranqüilo e beato, em pleno proscênio. Em seguida, recolhia o resultado de seu esforço (era a maioria das vezes um doce de castanhas ainda tépido), atirando-o, a mãos-cheias, sobre o público, urrando entre grandes gargalhadas: "Traz sorte!... Aproveitem!". Acredito que nasceu daí a expressão francesa *Merde!*, para desejar "boa sorte" entre os atores. Existiam ainda uma série de gestos provocativos, por exemplo, fingir urinar sobre o público, desabar em cima das pessoas sentadas nas primeiras filas, lançar objetos na platéia, atirar com colubrinas ou foguetes mortíferos. Há um roteiro no qual se prevê a queda sobre a cabeça dos espectadores de todo um cenário, com praticáveis e painéis, inclusive. No momento derradeiro, a queda do cenário é detida por cordas dispostas antecipadamente, é claro. Em todo caso, o efeito de causar terror estava totalmente garantido.

O rei Henrique III ficou literalmente apaixonado por esse novo gênero de teatro, entusiasmando-se à loucura pelo *Arlecchino* de Tristano Martinelli. Convidava-o com freqüência à corte e cobria-o de presentes e afeto. Até mesmo os filhos de Martinelli foram batizados pela rainha. Aproveitando-se de tamanha simpatia, seu *Arlecchino* atacava, com insultos satíricos de relativo peso, políticos, aristocratas e prelados, com a segurança de passar impune infalivelmente. Essa sátira política inserida na *Commedia dell'Arte* é um fato desconhecido inclusive por diversos pesquisadores especializados. No tempo de Molière, Biancolelli (o segundo *Arlecchino*) tinha o costume de colocar temas e situações embaraçosas em cena, como o problema da prática da justiça e da injustiça. Existem dois argumentos nos quais *Arlecchino* apresenta-se, respectivamente, como um juiz corrupto e um inquisidor simultaneamente fanático e hipócrita.

A EXPULSÃO DOS CÔMICOS

Pouco tempo depois, em 1675 aproximadamente, os cômicos *dell'Arte* foram obrigados a abandonar a França, mesmo que por breve período, certamente não por causa de seus gracejos, em geral obscenos. Na realidade, o que não se pôde mais suportar foi a crítica satírica contra os maus costumes, as hipocrisias e o jogo sujo da política. O poder não resiste à risada... dos outros... daqueles que não possuem poder. Durante o século XVII, a comédia à italiana triunfou em toda a Europa. Algumas companhias, bastante prestigiosas, continuaram percorrendo a Europa, passando pela Dinamarca, Holanda, Bélgica, Inglaterra e, inclusive, Rússia. O ir-e-vir impertérrito desses grupos, com a inevitável alternância de fortunas e desastres, será o argumento para as nossas próximas jornadas. Algumas companhias regressaram à Itália, revitalizando os núcleos de *Commedia dell'Arte* existentes, a maior parte deles em franca decadência. Enriquecidos por uma imensa bagagem adquirida nos encontros com culturas de diferentes países, apresentaram novas situações cômicas e novos personagens, alcançando um prodigioso triunfo.

O texto a seguir tem origem na tradição popular francesa dos *fabliaux*, e foi literalmente usurpado e reproposto pelos cômicos da *Commedia dell'Arte*. Os *fabliaux* são a expressão típica do teatro de fabulação medieval, baseado em contínuas sugestões obscenas. O obsceno na Idade Média e também na *Commedia dell'Arte* devia exercer uma função liberatória. Em outros contextos sociais, era usado ainda como um jogo com fim em si mesmo. Basta lembrar das comédias do cardeal Bibbiena, apoteose da obscenidade e do espírito libertino, embora sem nenhuma relação com o tom do trecho que irei representar, o qual tem em si uma denúncia explícita à falocracia. O título já é suficiente: *O* Arlecchino *falotrópico*, ou seja, exibidor do falo.

Eis a história: *Arlecchino* precisa cumprir uma ordem do *Magnifico*, seu patrão. *Magnifico* é um apelido irônico, porque na verdade ele não tem nada do esplendor dos senhores das cortes italianas daquele tempo. É um nobre decaído, avaro, privado de recursos e pompa. O *Magnifico* apaixona-se por uma prostituta, que procura aproveitar-se dele o máximo possível, subtraindo o pouco dinheiro que ainda lhe resta. Ela marca um encontro em sua casa, onde, finalmente, irão fazer amor. O *Magnifico*, entretanto, receia não estar à altura desse encontro; não tem segurança em relação ao seu desempenho sexual e, conseqüentemente, teme passar por um terrível vexame. Desse modo, ele decide valer-se de uma poção mágica, preparada por uma feiticeira, capaz de lhe proporcionar vigor e ímpeto. *Arlecchino* é convocado para buscar o pequeno frasco que contém o líquido milagroso. A feiticeira alerta-o de que, se o *Magnifico* beber mais do que uma pequena colher da poção concentrada, ele estará correndo o risco de ver o seu falo explodir. *Arlecchino* chega à casa da feiticeira e, despudorado como só ele sabe ser, torce e retorce os argumentos, até fazer a feiticeira aceitar somente a metade da importância combinada. Com o dinheiro restante, vai até uma hospedaria, onde compra várias garrafas de vinho e as entorna. Canta, salta, ri. Bêbado e estonteado, acaba por engolir o conteúdo mágico do frasco. Enche-se de pavor ao se dar conta do acontecido, sentindo um grande calor crescer de baixo para cima. Percebe um elemento supérfluo crescendo, enfurecidamente, além das medidas, tanto que as dimensões da calça não conseguem mais contê-lo. Os botões saltam, o cinto se solta. Algumas mulheres estão chegando na praça. *Arlecchino* não sabe como disfarçar aquela corcunda fora de lugar. Vislumbra uma pele de gato pendurada para secar e veste-a para esconder o "extravasante". Uma mocinha aproxima-se, desejando acariciar o "gato". *Arlecchino* a expulsa. Um cão entra em cena, passando a atacá-lo e abocanhando o "gato". *Arlecchino* atira para longe a pele, logo perseguida pelo cão. Chegam novas mulheres. Como disfarçar o "tremendo"? *Arlecchino* recorre então a cueiros de nenê pendurados em um varal, enrola-os em torno do "tremendo", como se fosse um recém-nascido. Encontra até mesmo uma touquinha, tendo dificuldade em distinguir a parte anterior da parte posterior da cabeça da criança, e passa a fingir estar embalando o nenê. As moças, enternecidas por aquilo que acreditam ser uma criancinha, tentam pegá-lo no colo. Elas agarram obstinadamente o nenê, puxando de um lado para o outro. *Arlecchino* se desespera.

Apresentarei a pantomima falando um *pseudogrammelot* de Bérgamo.

> Veste a máscara do *Arlecchino* primordial. *Eis* Arlecchino, *cantando ébrio e dando-se conta de ter engolido a poção mágica.*

> [...] Vai, che bon 'sto vin, zoldón e sbargión che me svìrgola i busèchi che me slìsiga i sgaragòj finai bernòcoli cont i bìgoli... [...] Canto do século XVII, de Bérgamo, para solistas ébrios. [...]... Mi un sconvigolo sprozon rambergolo de bon, ohi, che cojon![...]... Ohi, boja, la puziun, la puziun 'n dov'è... l'ho bevüda, l'ho bevüda... uhi, uhi, uhi... non me sento negòtta... ohi, me crésse, spaca la ziuta! Sta fermo balòsso [...]...ohè g'ho üna goba davanti sòtta al stòmigo...[...].Come ol nascondo 'sto birbante sbolgirón? Ohi, chi ha g'he... üna pelle de gatt... [...] ...ohi, ecco un bel gatìn... me piàse i gat, miaoooo... de se a vün ghe piàse i gat, ohei! ün gatìn, ohè... [...] ...che gatàsso! [...] No, dona, me spiàse ma 'sto gato no' se tóca, anche ti, fiolèta...l'è selvatico! , Via can, via boja, via, via, vaohè... [...]. Ahia, oahia, ahaaa! Boja, che cagnàda! Ahia, che male! Ohi, che dolór! Òstrega [...] ...'na fasa de bambin... ahoa, ahoe... [...]...La madre l'è andàda via,sempre el padre ghe tuca a sta cui filiulìn, i fiulìn semper col pàder... [...] nana oho nana oho... anca la cuffietta... dove sarà ol davanti e ol dedrio? [...] Bona sera, siòra... el me bambin, sí... no, non so se l'è màstcio o fèmena. Sarà màstcio... sí, son ol padre, sí, anche la madre. Non so se il m' assomìja. Cosa? Non lo nino giusto? Parché, come se fa? Se sta fermo col busto e se mòve solo el fantolìn de qua e de là... Ma mi ghe son tropo attacà a 'sto bambin. [...] Lasé, no' gh'`e pì, 'ndate via... iah, iah, pfah. Oh, boja, ohia, m'è stciopà ol bambin! Cume se sta ben de castrà![10]

---

[10] (*Canto*). Vai, como é bom este vinho, doce e encorpado, que me faz cócegas na barriga e desliza por dentro até os testículos com o *bindorlone* até as protuberâncias. (*Dirige-se ao público*) Canto do século XVII, de Bérgamo, para solistas ébrios. (*Sons onomatopéicos*). Prossegue com o canto. Dá-se conta de ter bebido a poção. Percebe o seu pênis avantajar-se, até arrebentar as calças. Pede calma ao membro. (*Mima o esforço para conter a tremenda ereção*)... "Há uma corcova na frente do meu estômago". (*Sons onomatopéicos*). Deseja ocultar o falo ereto. Descobre uma pele de gato. (*Mima o disfarce do pênis com a pele de gato*). "Vejam só que belo gatinho que... é... gosto dos gatos, miaauuu...". (*Senta-se sobre um pequeno banco e tenta cruzar as pernas, mas o estorvo do falo e do apêndice o impede*). "... que

Agora, parece que ouvi alguém perguntar: "Por que você não fala também do *Pulcinella*? Afinal, é igualmente uma máscara da *Commedia dell'Arte*, não?". Obviamente, a pergunta apresenta uma intenção polêmica, quase ressentida, soando aproximadamente deste modo: "Veja só, até mesmo nesse caso, ao tratar de máscaras, encontramos discriminação entre o Norte e o Sul... Até agora, você só nós apresentou máscaras polenteiras...* e nós, os meridionais, quem é que nos dá atenção?".

Muito bem! Vamos falar do *Pulcinella*, sem dúvida.

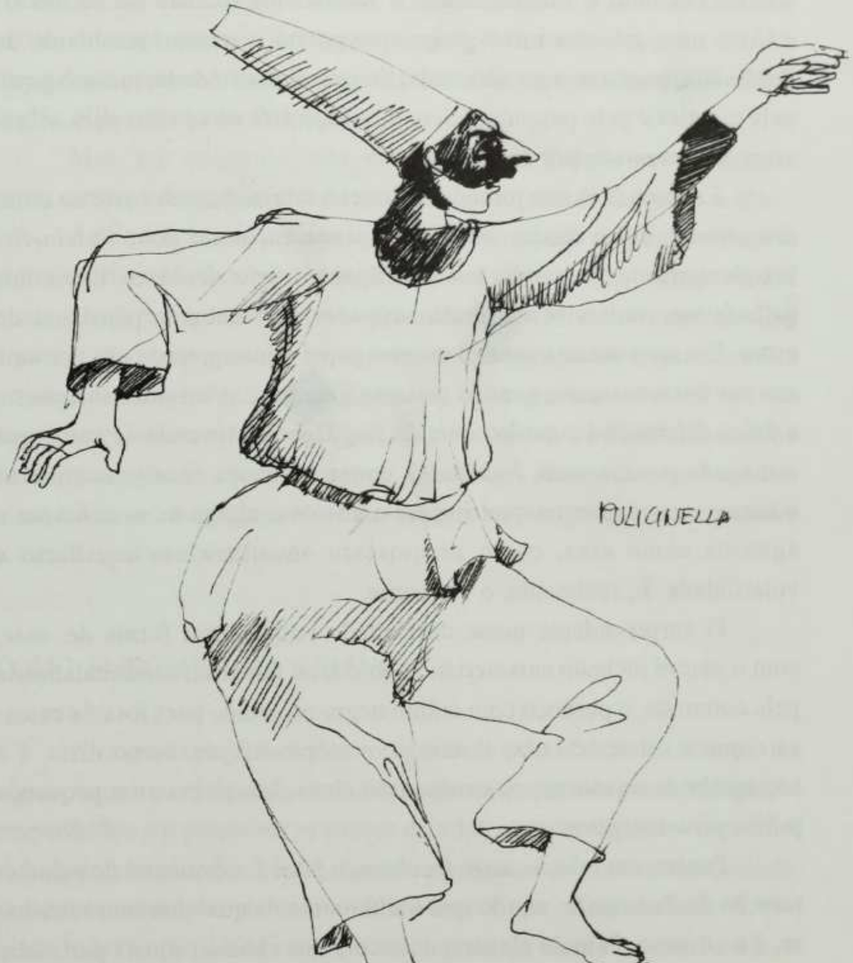
Existe um excelente texto que trata dessa máscara, escrito por Anton Giulio Bragaglia. Esse autor recolheu imensa quantidade de informações e documentos, propondo soluções quase paradoxais, a começar pela controvérsia em relação ao nascimento do *Pulcinella*. Por intermédio de sua obra, tomamos conhecimento de que o "corcunda branco" veio à luz entre os séculos XIII e XIV, tese sustentada por diversos autores. Outros garantem que sua origem é muito anterior, remontando ao teatro cômico romano, isto é, às farsas atelanas e fesceninas.

Por outro lado, não é mistério para ninguém que o teatro napolitano em sua totalidade possui raízes antiqüíssimas. Por suas particulares características, era já conhecido e importante no tempo da Magna Grécia. Segundo Luciano di Samossata, nas festas dionisíacas em Nápoles dançava-se em cena, realizando-se mímicas e atuando de forma grotesca inclusive nas tragédias. Existia ainda um espetáculo predominantemente dançado, no qual se representavam histórias dramáticas e cômicas, caso

---

gatão". (*Sons onomatopéicos. Com mímica sugere a chegada de um grupo de mulheres*). "Minha nossa, sinto muito, mas esse gato não é para tocar; você também, criança, é um gato selvagem! Fora, cão, fora, que droga!". (*Mima sofrer a agressão de um cão*). "Aiii, aiaiai, ahaaa, diacho, que cachorrada, ai que dor! ai que dodói". (*Mima atirar longe a pele de gato*). "Olha, um cueiro de neném... ai... ai...". (*Finge agarrar um comprido cueiro pendurado em um hipotético varal. Mima envolver a criança, dirigindo-se a alguém próximo*). "A mãe foi embora, é sempre o pai que fica com o filhinho, o filhinho sempre com o pai... nana nenê, nana nenê, oh!" "Até a touquinha. Mas qual é a parte da frente e qual é a parte de trás?" (*Senta novamente no pequeno banco*). "Boa noite, senhora... Minha criancinha... Sim... Não... Não sei se é menino ou menina... Deve ser menino... Sim, sou o pai... Sim, a mãe também... Não sei se parece comigo. O quê? Eu não o nino direito? Por que, como é que se faz? Ah, preciso ficar com o tronco parado e mexer a criança pra cá e pra lá... Mas, escuta, eu sou muito apegado ao menino...". (*Mima estar sendo agredido pelas mulheres, que insistem em pegar a criança no colo de qualquer maneira*). Expulsa as mulheres. "Droga, a criança explodiu-me, diabos! Sinto-me bem, castrado, ai!".

* Referência à região setentrional da Itália, onde se come polenta. (N. T.)


PULICINELLA

único em todo o Mediterrâneo. Em Nápoles, enfim, assegura-nos Bragaglia, assim como muitos outros estudiosos, nasceu o mimo, entendido como um gênero de teatro total, no qual se empregavam voz, corpo, dança e acrobacia... ou seja, o pressuposto fundamental na origem da máscara napolitana.

Pulcinella, porém, é também a máscara da qual encontramos fac-símiles em todo o Mediterrâneo: o Karakochis (datado do século III d.C.) é uma máscara turco-grega, que possui o mesmo semblante do Pulcinella, com a mesma corcunda, mesma agressividade, mesmo gosto pela mentira e pelo paradoxo. Sem dúvida, a arte de se virar para sobreviver foi inventada por *Pulcinella*.

Em uma próxima jornada, voltarei a falar sobre essa arte ao tratar dos *clowns*; desse modo, tornaremos a nos encontrar com *Pulcinella*. Freqüentemente, *Pulcinella* tem uma ligação com *Arlecchino*. Esses dois galhofeiros, muitas vezes, estão ocupados em roubar o papel um do outro. Em uma mesma cena, o mesmo papel é interpretado ora por uma ora por outra máscara, com os mesmos gracejos, as mesmas soluções... a única diferença é o estilo, além da linguagem. Movendo-se como que esmagado por um saco, *Pulcinella*, com sua cabeça encaixada entre os ombros, suas costas na qual impera a corcova, alarga os seus braços e agita-os como asas, como se quisesse encontrar um equilíbrio e volatilidade. E, realmente, o consegue.

O surpreendente nesse desajeitado palhaço em forma de *esse*, com o ventre inchado característico do eterno famélico contrabalançado pela corcunda, o pescoço com crânio negro projetado para fora da carcaça como a cabeça de uma tartaruga, o surpreendente, como dizia, é a leveza obtida ao mover-se, a suspensão alcançada ao executar pequenos pulos, piruetas, giros, etc.

Porém, em relação ao *Arlecchino*, o fator fundamental de caracterização do *Pulcinella*, aquilo que o diferencia de qualquer outra máscara, é o cinismo. Falo do cinismo da escola dos cínicos, aquela particular atitude filosófica, nascida, provavelmente e não por acaso, em Nápoles e arredores. O *Pulcinella* dos primeiros argumentos odeia e escapa do pateticismo e das retóricas... Sendo um grande patife, joga, manipula, disfarça, interpreta, finge estar apaixonado, desesperado, mostra o coração palpitante na palma de sua mão... jura que para ele, em último lugar, está o interesse do ventre e da algibeira... Naturalmente, pensa e age sempre e somente para sua própria vantagem, mas, no final, como verdadeiro cínico, mesmo quando alcançou o sucesso, com um gesto imprevisível – por uma questão de coerência, digamos, estética – desfaz-se do sucesso, do privilégio e do poder, valores que o deixam aborrecido, incomodado, mortificado... Resumidamente: a autonomia do espírito vale até mesmo um trono de rei! *Pulcinella* sabe ser duro e impiedoso como só uma outra máscara sabe ser. Refiro-me ao Puck inglês, filho direto do *Pulcinella*.

Mas, por enquanto, não vamos avançar demais nesse assunto, pois, como já disse, mais tarde teremos oportunidade de voltar a ele.

Ao concluir esta primeira jornada, gostaria de ampliar o discurso sobre a criatividade, abordando dois casos particulares, a respeito dos quais me fazem perguntas com freqüência. O primeiro caso envolve crianças: diversas pessoas, realmente, se indagam por que quando eram pequenas, brincando com uma boneca, conseguiam imitar os adultos com naturalidade no ato de ninar, dar de comer, arrumar a cama, ao passo que, quando crescidos, essas faculdades desapareceram, e o homem adulto só consegue intuí-las após exaustivas pesquisas, exercícios e estudos particulares.

COMO EMBOTAR UMA CRIANÇA

A resposta engloba todo o processo de criatividade da criança. Há algum tempo participei de uma discussão entre psicólogos e pedagogos empenhados em pesquisar as causas do adormecimento dessas capacidades. Podemos observar como, durante o processo de crescimento, desenvolve-se no adolescente uma conduta tímida que, invariavelmente, bloqueia todas as faculdades expressivas e gestuais. Esse bloqueio revela-se ainda mais evidente na expressão figurativa e cromática. Algumas crianças são capazes de executar desenhos maravilhosos, sabendo até mesmo combinar e misturar cores com grande grau de ousadia. Superados os dez anos de idade, entretanto, tudo se perde, como perdem o leite após o sexto mês ou antes disso as mulheres que amamentam. Ao longo dos anos, com o crescimento, ocorre um processo sistemático de destruição da liberdade mental, que elimina na criança a possibilidade de ver e descrever as coisas com fantasia e paradoxo. O fantástico acaba substituído por esquemas programados, em uma sucessão de regras. Em nossa sociedade, o ensino escolar é tendencioso e organizado para a transmissão desses esquemas-gaiolas. Somos forçados a escrever, inclusive, entre linhas e quadradinhos, enquadrando-nos nas regras preestabelecidas. Estudei arquitetura e lembro-me da angústia, do sufoco e do bloqueio criados com a imposição das "Ordens de Vignola", uma extenuante classificação de estilos arquitetônicos, desde os gregos até os romanos, efetuada dentro de módulos e relações, típico sistema de cristalização do conhecimento e da sabedoria.

Essa minha experiência negativa com modelos, trouxe-a comigo para o teatro, e, desse modo, aos jovens que me pedem conselhos de como dominar o seu ofício, repito-lhes sempre: "A primeira regra, no teatro, é que não existem regras".

Não devemos trabalhar anarquicamente, porém; cada um deve ter a liberdade para escolher um método capaz de fazê-lo alcançar um estilo, ou seja, dentro de um rigor dialético eficaz. E, convenhamos, ordem é uma palavra que nos recorda uma horrorosa progressão de termos: ordem constitucional, ordem social, ordem policial, etc... Isso para não falarmos das ordens religiosas.

Ora pois, o desenho, representando emoções mediante sinais e manchas coloridas não-codificados, nos é inibido com ordens do tipo: "Não, esse tom não é adequado; faça primeiro o contorno, depois preencha colorindo. Não! As cores não devem ser espalhadas com os dedos! A mancha! Meu Deus, você sujou tudo...". Pelo contrário, a mancha em si mesma pode conter um momento de criação. Picasso afirmava: "O pintor imbecil está pintando e cai-lhe do pincel uma gota de tinta. Uma mancha vistosa espalha-se na folha. Desesperado, o pintor imbecil rasga o papel e começa tudo de novo. No meu caso, ao invés, já que – se me permitem – sou um pintor de talento, assim que cai a mancha, sorrio, observo-a, viro e reviro a folha, e, comovido, começo a desfrutar daquele acidente com um grito de prazer. É justamente da mancha que, para mim, nasce a inspiração!".

A atitude normal em relação a uma mancha feita por uma criança em uma folha é a agressão, plena de palavras rudes, vociferadas por um professor, apontando essa criança aos seus colegas como um modelo a não ser imitado. Em um ambiente falto de regras e esquemas opressivos, no qual, ao contrário, podemos caminhar em um clima de liberdade, nunca vamos ouvir alguém gritar: "Fora! Você é um porcalhão!"; ouviremos, isso sim, um convite explícito no sentido de preservar a criatividade a qualquer custo, empregando todos os meios: "Tudo bem, suje-se! Use as mãos para desenhar, esfregue a ponta do nariz, despeje uma sobre a outra quantas tintas quiser, sirva-se de água, leite em pó, café, tudo é útil... o importante é que o resultado seja autêntico, vivo e, quem sabe, até mesmo, divertido e espirituoso!".

Nos estabelecimentos de ensino, o professor com freqüência adere aos estereótipos impostos pela coordenação didática. Assim, mesmo se o professor for uma pessoa dotada, ele vai limitar-se em pedir às crianças para reproduzirem em seus cadernos espiralados as imagens mais do que amplamente conhecidas, como a do Papai Noel em seu trenó, cruzando eventualmente com a Cegonha, ambos respeitando os semáforos. Pobre da criança se ela introduzir no desenho o Zorro ou o Super-Homem, ou quem sabe, um cantor de rock maquiado de punk, e de sua boca, saltar um balão com os seguintes dizeres: "Eta som do barulho, boneca! Oh, *yeah*!". Isso acontecendo, essa criança deverá, no dia seguinte, apresentar-se ao diretor, acompanhada pelos responsáveis.

Para evitar problemas semelhantes, a criança, aquela mesma que pode gozar à loucura desenhando monstros de doze olhos, capazes de lançar raios até mesmo pelo umbigo, ou colorindo uma mulher nua, ou colocando um falo no lugar do canhão em um tanque de guerra, eis essa criança, abatida, abilolada, fazendo resignadamente a florzinha, a margaridazinha, impedida de deixar extravasar as cores das margens preestabelecidas.

O mesmo processo inibitório contamina também o gesto. Sua alimentação inicia-se com os primeiros ensinamentos dispensados pelos adultos: "Olhe, não se deve mexer assim, não é de bom tom... Tire a boca daí, não grite, não sente no chão, não se suje!". Como alguém pode alinhavar uma pantomima sem cair no chão, rolar, amassar as roupas? E ai de nós se abraçarmos a menina ou o menino. Como podemos representar sentimentos e situações de paixão sem poder nos tocar, digam-me? Alguém já ouviu falar de pantomima asséptica? Sem exceção, todo jogo infantil respira liberdade. Existe o senso do grotesco, sugestão, alegoria, síntese. Até o momento em que um adulto chega e diz: "Vamos brincar de teatro"; imediatamente, a inspiração desaparece, dando lugar à asfixia... Surge uma movimentação afobada, plena de regras insossas e arbitrárias, fazendo da cena teatral o rascunho do óbvio, um estereótipo polido como se fosse um molde de gesso, vibrante de imaginação como uma muzzarela defumada tipo exportação.

Chegamos por fim ao segundo caso: refere-se às mulheres. Com freqüência, escuto delas uma mesma pergunta, no seguinte tom, aproximadamente: "Na Itália, qual é a forma de teatro possível para nós, mulheres? Em nosso país, elas estão ainda em estado de submissão, tentando desesperadamente tornar-se independentes, porém sem conseguir. Isso impossibilita o nascimento de um verdadeiro teatro realizado por mulheres, apto a revelar o verdadeiro rosto escondido ao longo do tempo atrás de uma máscara simbólica imposta pela sociedade". Posso responder essa indagação, apresentando uma experiência pessoal. Trata-se da criação e montagem de um espetáculo, em 1984, com um elenco de oito pessoas, qual seja, *Quasi per caso una donna: Elisabetta*. Além disso, Franca interpretava o papel principal, enquanto eu a coadjuvava.

É PROIBIDO TER PIEDADE DE SI MESMA

Pois bem, a gestação desse espetáculo, devo confessar, foi bastante sofrida e laboriosa, particularmente pelo fato de Franca provocar-me duas crises mediante suas observações. A primeira versão do texto realizei em 1982. Quando terminei de escrevê-lo, li-o para Franca, que me ouviu com sua peculiar atenção. Devo esclarecer que esse texto possui muitas referências históricas, com diversos desdobramentos que alcançam a atualidade italiana mais recente. É a história de Elizabeth I, da Inglaterra, uma mulher obrigada a escolher entre público e privado, feminilidade e poder, sexualidade livre e a lógica da imagem de virgem santa exigida pela cultura dominante: o trágico e o grotesco lado a lado.

Com muita sinceridade, Franca disse-me que, apesar de considerar o texto muito interessante e repleto de cenas de bom teatro, ele não a convencia em sua totalidade. Ora, devemos vir e convir, desafio a qualquer pessoa escrever um texto, trabalhá-lo durante meses (como foi o caso), para depois ouvir alguém dizer: "Sim, interessante, mas não me convence". O revide veio de imediato:

"Ah, não, agora você vai me dizer o que não te convence e por quê."

"Não sei, não consigo precisar com exatidão, só sinto que não rola."

"Como assim *sinto que não rola*? O que significa não rola? Isso é muito cômodo!"

"Não sei, não rola!"

"E se eu te dissesse que não aceito mais críticas vagas e genéricas, baseadas em sensações?"

Enfim, tudo terminou em uma grande confusão. Meu apelo final foi categórico: "Exijo críticas detalhadas, pontuais e circunstanciadas; vou desconsiderar as que se pareçam com as feitas por críticos que adormecem durante a sessão por excesso de comida devorado e depois o desancam por não lhe ter permitido uma digestão satisfatória, incluindo um arrotinho final".

A esta altura, Franca poderia ter-me mandado para aquele notório lugar, porém ela tomou-me ao pé da letra. Em minha escrivaninha, existiam, em artística desordem, cerca de uma dezena de ensaios históricos sobre o período elisabetano, material utilizado por mim para reunir dados e coletar informações sobre o argumento.

Franca pegou-os, um a um, e começou a lê-los. Passados vinte dias, apresenta-se com uma pilha de notas e começa a entabular uma autêntica crítica, ponto por ponto, desde a clareza histórica dos diversos personagens, até o desenvolvimento das situações, passando pela montagem das seqüências, e, particularmente, pela evolução dialética dos personagens, além do papel das máquinas cômico-satíricas e de sua eficácia. Enfim, foi um longo discurso. Ao final, provocou-me uma ânsia de retomar o trabalho a partir do início. Atirei-me ao trabalho novamente, reescrevendo o texto por completo, desde a primeira cena.

Ao ler a segunda versão do texto, reencontrei, por fim, o aplauso de Franca. No entanto, chegado o momento da montagem, Franca, a "tremenda inexorável", causou-me a segunda crise, pior do que a primeira. Embora na leitura o personagem principal, Elizabeth, funcionasse às mil maravilhas, quando materializado no palco apresentou-se desequilibrado, repleto de contradições injustificadas e, sobremaneira, gratuitas; de mais a mais, o personagem parecia o pretexto para um puro jogo do paradoxo. A essa altura amaldiçoando-a (amaldiçoando, no caso, é um eufemismo), deixei tudo de lado: "Faça você mesma o seu personagem!".

A partir daí, a "tremenda" recolheu todas as folhas que espalhei de modo gracioso pela sala, e lançou-se a lê-las, relê-las, efetuar cortes, adotar variantes, fazer anotações. Procurou-me somente quando eu estava de cabeça menos quente, expondo-me uma progressão de cenas possivelmente mais correta, diferentes abordagens para certas intervenções, o ajustamento de certos diálogos. Com ironia e distanciamento, observei-a e pensei: "A mocinha deseja ensinar o Pai Nosso ao vigário... Se lhe dou corda, ela nunca mais vai me deixar escrever nem um cartão de Boas Festas".

No dia seguinte, às ocultas, investiguei os apontamentos de Franca. Fiz as caretas mais coloridas do meu repertório. Porém, após algum tempo, surpreendi-me escrevendo, entre uma linha e outra, em algumas de suas propostas. O personagem começou, realmente, a funcionar muito melhor, precisei admitir. Mas, pobre de mim!, não tenho a ilusão de que esse tenha sido um caso único. Qualquer dia, ela poderá lançar-me em outra crise, agora ela já se habituou.

Vocês devem estar se perguntando por que eu venho até aqui contar essa história muito pessoal, aliás, familiar. Serve-me como resposta à lamentação feminina de onde comecei. A moral da história é a seguinte: não basta denunciar a opressão da sociedade, o pouco ou nenhum espaço concedido às mulheres e limitar-se a fazer críticas de

Cassandra. Para conquistar espaços e credibilidade, o melhor remédio, talvez, seja tornar-se o sujeito da ação, aceitando até mesmo colaborar com os homens, se for o caso, persuadindo-os a trabalhar em favor da questão e a desenvolver raciocínios ligados ao feminino, como Franca soube conseguir, na sua pequena escala e no seu momento. Se, depois, vocês, mulheres, conseguirem desprender-se totalmente dessa porcaria conhecida como macho e produzirem sozinhas, melhor ainda. Peço perdão se isso tudo estiver beirando o sermão, mas acredito piamente que vocês devam libertar-se, antes de mais nada, da ritualidade da lamentação e parar de ter piedade de si mesmas.

E, com essa bela frase de efeito, podemos considerar encerrada a primeira jornada.

SEGUNDA JORNADA

FALAR SEM PALAVRAS

Iniciaremos a segunda jornada fazendo um estudo mais aprofundado do *grammelot,* já que isso permitirá enfocar a história da *Commedia dell'Arte* a partir de um ponto de vista particular, qual seja, o da linguagem e de seu uso na prática.

Grammelot é uma palavra de origem francesa, inventada pelos cômicos *dell'arte* e italianizada pelos venezianos, que pronunciavam *gramlotto*. Apesar de não possuir um significado intrínseco, sua mistura de sons consegue sugerir o sentido do discurso. Trata-se, portanto, de um jogo onomatopéico, articulado com arbitrariedade, mas capaz de transmitir, com o acréscimo de gestos, ritmos e sonoridades particulares, um discurso completo.

Dessa maneira, é possível improvisar – ou melhor, articular – inúmeros tipos de *grammelots*, referentes a diversas estruturas vernaculares. Sem dúvida, as crianças e suas incríveis fantasias são as responsáveis pela execução da primeira forma de *grammelot*, quando fingem, por exemplo, realizar diálogos fluentes com um farfalhar espalhafatoso, entendendo-se perfeitamente entre si. Ao assistir ao diálogo de um menino napolitano com um menino inglês, notei que ambos não hesitavam nem por um instante. Eles não usavam a língua materna de cada um para se comunicar, mas uma outra inventada, comum a ambos, o *grammelot*. Enquanto o napolitano fingia falar inglês, o outro fingia falar um italiano de sotaque meridional. Entendiam-se às mil maravilhas. Por meio de gestos, cadências e mímicas das mais diversas, os meninos construíram o seu código particular.

Pessoalmente, consigo expressar-me em todos os *grammelots*: inglês, francês, alemão, espanhol, napolitano, veneziano, romano, todos mesmo! Para conseguir semelhante façanha, naturalmente é preciso estudar, ter um mínimo de dedicação e, principalmente, praticar muito. Em breve, irei sugerir alguns estratagemas técnicos.

Para a execução do *grammelot*, porém, é quase impossível ditar regras e muito menos sistematizá-las. Precisamos trabalhar com a intuição, fundamentados em um saber praticamente subterrâneo, sendo inviáveis o estabelecimento de um método definitivo e a transmissão do conhecimento em detalhes. Entretanto, a partir do exercício da observação, podemos alcançar a compreensão.

Eis o primeiro exemplo. Vamos considerar uma fábula de Esopo, provavelmente conhecida por muitos de vocês: a fábula do corvo e da águia. Primeira cena: descrevendo amplos volteios, uma águia voa no céu. Segunda cena: repentinamente, a águia percebe no solo, no meio de um rebanho de ovelhas, um cordeiro claudicante localizado um tanto à parte. Terceira cena: após descrever um novo e amplo volteio, a águia mergulha de cabeça em pronunciado ângulo de descida, veloz como um raio, até apanhar com suas garras o indefeso cordeirinho, levando-o consigo. Quarta cena: um camponês acorre gritando, jogando pedras, ao mesmo tempo que um cão ladra, mas não há mais nada a fazer, a águia já está longe. Quinta cena: pousado no galho de uma árvore, um corvo grasna excitado: “Eh! eh! eh! Por que eu nunca pensei nisso? Como é fácil pegar um cordeirinho. É só se jogar sobre ele, caramba! Se a águia pode, por que eu não posso? O que ela tem que eu não tenho? Céus! Minhas penas também são negras, tenho garras igualmente fortes e afiadas, asas quase tão largas quanto as suas, também sei fazer volteios e mergulhar”. Sexta cena: dito e feito, o corvo descreve seus volteios e quando está prestes a mergulhar abruptamente sobre um cordeiro desgarrado do rebanho – como viu a águia fazer – ele percebe que, a certa distância, estão pastando algumas ovelhas bem corpulentas. "Águia estúpida! Com tantas ovelhas gorduchas dando sopa, contentou-se em agarrar um cordeirinho raquítico. Ave trouxa! Eu vou é me lançar sobre a mais rechonchuda das ovelhas. Garanto assim, em uma só viagem, todas as refeições da semana". Em seguida, o corvo mergulha em grande velocidade, agarrando o pêlo da ovelha com toda a força... e, então, percebe que não será nada fácil arrastá-la. Nesse momento, surgem o camponês gritando e o cão ladrando. Assustado, o corvo bate as asas, mas não consegue tirar a ovelha do chão de nenhuma maneira. Por fim, tenta livrar-se dela, puxando e soltando, mas não consegue, pois suas garras ficaram firmemente presas ao pêlo da ovelha. Tarde demais: a hora do corvo chegou! Enquanto o camponês o golpeia com pauladas terríveis, o cachorro pula sobre ele e o morde, acabando por degolá-lo. Moral da história: não basta ter penas negras, nem ostentar um bico belo e pontudo e muito menos possuir asas largas e possantes. Para capturar ovelhas é necessário ser águia. Outra moral é a seguinte: o difícil não é agarrar uma presa, mas conseguir escapar com ela sem ser apanhado. Portanto, enquanto não tivermos uma potente turbina a jato amarrada no traseiro, devemos deixar a ovelha gorducha de lado, contentando-nos com o cordeiro raquítico. Não existe essa variante moral em Esopo.

Agora veremos como narrar em *grammelot* a parábola em questão. Aqui posso explicar o uso de um método. Para se contar uma história em *grammelot* é necessário possuir uma bagagem dos estereótipos sonoros e tonais mais evidentes de um idioma, além de uma clara consciência de seus ritmos e cadências. Considerando uma *koiné* pseudo-siciliana-calabresa, construiremos um *grammelot* a partir dessa seqüência de sonoridades. Quais são os pontos fixos ou eixos que devemos levar em consideração para sua concretização? Em primeiro lugar, precisamos informar o tema a ser desenvolvido ao público; o que já fiz. A partir daí, vamos acrescentar elementos chaves capazes de delinear, por meio de gestos e sons, o caráter específico da águia e do corvo. Obviamente, os diálogos não devem ser expostos em sua totalidade, mas apenas sugeridos, de modo a serem adivinhados. A compreensão da narrativa é tanto maior quanto mais simples e claros forem os gestos que acompanham o *grammelot*.

Recapitulando: sons onomatopéicos, gestualidade limpa e evidente, timbres, ritmos, coordenação e, principalmente, uma grande síntese.

> Inicia a demonstração com gestos diminutos e num tom de conversação familiar. O ritmo e a incisividade vão crescendo progressivamente. As instruções didascálicas são comentadas com esbanjamento de floreios. Amplia a gestualidade. Passa rapidamente de um enquadramento para outro. Acelera a progressão dramática, elevando o tom de voz e intensificando as cadências.

Às vezes, em meio a essa torrente de palavras, tive a preocupação de inserir alguns vocábulos de fácil compreensão para o entendimento lógico do ouvinte. Quais foram as palavras que pronunciei com clareza, mesmo apresentando-as com alguma deformação? Águia, pastor, corvo e, particularmente, os termos *picura* e *picuriddu* para ovelha.* Além disso, com o auxílio de gestos, destaquei verbos – não escolhidos por acaso – como voar, gritar, latir, correr, pronunciando-os de modo deformado em uma reprodução do dialeto meridional. Realmente, o instante crítico nessa longa farfalhada é dado pela conexão estabelecida com a palavra certa e específica. "A águia voa em círculos no céu", "o cachorro late e rosna", são imagens a serem transmitidas de forma precisa e limpa. Esse é o elemento da exposição obrigatório no jogo onomatopéico do *grammelot*.

Para realizar o *grammelot* francês, por exemplo, será obrigatória também a exibição de imagens preestabelecidas, de passagens claras que não se prestam a mais de uma interpretação e de uma síntese exata dos acontecimentos. Em breve, darei um exemplo a partir de uma demonstração do *Scapino*.

A utilização correta da gestualidade é outro recurso de grande importância para se fazer entender. Ao representar o corvo, em seu momento mais dramático, quando ele tenta escapar alçando vôo, coloco-me de perfil em relação aos espectadores, pois é importante apresentar o desenho do esforço da ave quando ela bate as asas desesperadamente. Isso só se torna mais evidente se o meu corpo for visível por inteiro, em silhueta, em vez de estar de frente para o público.

---

* Em italiano, ovelha é *pecora*. (N. T.)

As posições de maior efeito devem ser repetidas em imagens inalteradas, geradas pelos diferentes casos que compõem as variantes do tema. Para me explicar melhor, lembro-lhes o primeiro vôo, aquele realizado pela águia: coloquei-me de perfil, inclinei-me para frente, agitei os braços, rodopiei sugerindo uma guinada. O segundo vôo, realizado pelo corvo, repeti-o exatamente da mesma maneira, acentuando, porém, o ar pesado. Desse modo, enquanto no primeiro caso o espectador perceberá a facilidade com que a águia mergulha num vôo rasante e afasta-se carregando a ovelha, no segundo caso ele se envolverá com o embaraço do qual o corvo que, pesado e desajeitado, não consegue se livrar. Em ambos os casos, houve uma repetição dos elementos da ação para atingir um resultado satisfatório, chegando a ponto de quase sobrepor-se. A síntese expressa por meio de estereótipos com variações nítidas constitui uma técnica já utilizada nas pinturas em ânforas gregas e etruscas, assim como nos afrescos de Giotto que retratam a vida de São Francisco ou de Cristo em uma seqüência de imagens, considerados por alguns como as mais belas histórias em quadrinhos da história da arte. Aliás, a seqüência que realizei poderia ser facilmente convertida em quadrinhos.

Em referência ao assunto em pauta, uma observação pode ser de grande utilidade. Muitas pessoas, ao assistirem à apresentação de uma obra realizada em um idioma desconhecido, maravilham-se com o fato de que o discurso algumas vezes torna-se bastante compreensível e até mesmo absolutamente claro em certos momentos. Obviamente, os gestos, os ritmos, os tons e principalmente a simplicidade contribuem para que o idioma desconhecido não se torne um obstáculo intransponível ao entendimento. Mas isso é insuficiente para explicar o fenômeno. Pode-se notar a existência de algo subterrâneo, mágico, compelindo nosso cérebro a intuir tudo aquilo que não é expresso clara e completamente. Ao longo do tempo, percebemos a aquisição de uma quantidade infinita de noções de linguagem e comunicação. As centenas de histórias possíveis de se imaginar a partir das fábulas da infância, dos desenhos animados, do cinema, das comédias de teatro, da televisão, dos quadrinhos, certamente contribuem na preparação da mente para a leitura de uma nova história, mesmo se contada sem palavras inteligíveis.

FAZER RIR SEM SABER

Charles Chaplin, com o seu personagem Carlitos, é um exemplo dos mais eloqüentes de como um artista consegue estimular a memória das pessoas, desde as mais ordenadas até aquelas em total desordem no cérebro. Como grande homem de espetáculo e extraordinário fabulador, Charles Chaplin soube usar os estereótipos e as convenções de modo eficaz e com ritmo perfeito. Em parte, o mesmo raciocínio é válido para o caso de Totó.

Entretanto, existem diversos atores cômicos que não têm idéia de como conseguem alcançar certos efeitos a partir de seu particular jogo de comicidade, efeitos muitas vezes determinantes de seu sucesso. Conversei com vários deles e percebi que nunca tinham se perguntado por que uma *gag* era mais bem assimilada quando se colocavam de perfil para o público, quando subiam o tom ou quando aceleravam ou interrompiam o ritmo do discurso. Jamais se preocuparam em analisar a questão, pois afinal adquiriram o princípio e o ritmo da execução correta graças à extraordinária memória dos efeitos alcançados. Instintivamente, ao se depararem com uma situação cômica semelhante, repetiam-na com variações. Chamamos esses atores de “animais de palco”, definição usada por nós, gente de teatro, quando nos referimos ao artista capaz de resolver uma situação cômica com o talento do instinto e do hábito, sem nunca se perguntar: “como atingi esse resultado?”. Porém, atenção: esses atores têm vida curta, porque são incapazes de se renovar. Invariavelmente, podemos encontrá-los nocauteados, pasmos diante da primeira mudança de gosto ou de moda por parte do público. Aconselho a todos os interessados em teatro, seja no papel de intérpretes, seja no de diretores-autores, que aprendam a analisar com obstinação e fantasia as situações e os efeitos de cada apresentação. Devem evitar o papel de meros repetidores de textos e gestualidades adquiridas, para não se transformarem em atores-sarrafo. Abrindo um parêntese, desejo esclarecer que na atividade teatral o termo "sarrafo" designa as tiras de madeira utilizadas para sustentar telões, tapadeiras, painéis e refletores, ou seja, utensílios de múltiplos usos. Desse modo, esse tipo de ator é aquele que se coloca a serviço do diretor sem acrescentar nada de si além do simples ofício e de um profissionalismo mendicante. Obedece ordens: "Vá até lá, de lá para cá, depois venha até aqui, vire-se e diga sua fala: 'Oh! virá o tempo em que os homens determinarão sua própria existência, seu próprio destino...'. Depois apóie-se naquela coluna e enfie uma mão no bolso". Eu pergunto: por que não um dedo no nariz ou em outro lugar?

O hábito de atuar sem procurar as razões pode eventualmente atingir, sem nenhum exagero, cumes próximos da mais completa estupidez. Contarei a seguir uma história um tanto maldosa, evidentemente sem revelar o nome do envolvido. Há algum tempo, ao final de um espetáculo, fui cumprimentar o protagonista, famoso ator e amigo meu, pela maneira como tinha interpretado o papel de Macbeth. Subi no palco... Opa, opa! O que significa esse fervilhar de murmúrios, de conclusões apressadas?... Realmente, vocês são um bando de maliciosos, bisbilhoteiros e pervertidos! Não, não é o ator em que vocês estão pensando, absolutamente. Cometi um deslize revelando o título do espetáculo, deixei-o escapar acidentalmente e vocês, velozes como um foguete, já elaboraram a lista de todos os atores que nos últimos trinta anos interpretaram o papel de Macbeth. Que vergonha! Não, não é possível! O fato, além do mais, aconteceu na Inglaterra, aliás, na Alemanha, não me lembro bem. Como eu ia dizendo, subi no palco para encontrar esse amigo e o cobri de elogios: "Bravo! Estupendo! Você entendeu inteiramente o jogo implícito em cada cena de denúncia impiedosa à lógica do poder, especialmente a menção histórica ao personagem de Ana Bolena com suas manobras criminosas, de política torpe, sugerindo, inclusive, o tempo presente, pleno de crueldade, infâmia e cinismo. Felicito particularmente sua atitude de submissão, a postura quase curvada diante de sua mulher, *Lady* Macbeth. Existiu também um bom trabalho de entendimento com o diretor". Assim não dá! Murmúrios novamente! O diretor? Não, não era Strehler. Parem com suas especulações, bando de comadres! Nessa altura dos acontecimentos, o famoso e extraordinário ator observou-me com os olhos arregalados:

"Quando?"

"Como assim, quando?"

"A alusão à realidade histórica... Eu, curvado, submisso à *Lady* Macbeth... Isso tudo aconteceu em que momento?... Você está completamente equivocado, eu nunca tive essa intenção."

"É claro que você teve! Vê-se tão bem!"

Nesse instante, como um bom fanático, comecei a mostrar-lhe todas as passagens alusivas que eu havia percebido tão claramente. Revelei-lhe todas as situações paralelas, as referências, até mesmo as óbvias, aquelas que não precisavam ser evidenciadas, pois levitavam por si mesmas do texto. Demonstrei-lhe como uma passagem tinha sido propositadamente cortada para o desenvolvimento de outra. Quando eu estava no ápice da empolgação, escutei a voz tonitruante do diretor, revelando um sério antagonismo para com a minha pessoa:

"Eu te mato, Dario!"

"Por quê? O que foi que eu fiz?"

"Venha comigo! – sussurrou em meu ouvido, carregando-me para longe do ator. – Agora, diga-me, como é que eu fico?"

"Não estou entendendo."

"Você está louco! Você revelou-lhe o que ele estava fazendo, deixando-o em crise! Amanhã ele não vai conseguir dizer mais nenhuma palavra com sentido lógico!"

Perceberam o posicionamento que alguns diretores têm em relação ao atores? Certamente, eles os consideram como uma série de sarrafos a serem amestrados, jamais educados. Isso é perigoso.

Essa história serve também para ilustrar o verdadeiro pânico sentido por certos diretores por ter de esclarecer integralmente os propósitos da encenação. Eles receiam superlotar a mente de um ator, colocando em dúvida, evidentemente, a capacidade dos atores de absorver uma grande quantidade de conceitos.

Agora, chegamos ao desenvolvimento histórico do *grammelot*. Como ele nasceu? Por que em um certo momento os cômicos *dell'arte* começaram a farfalhar, a tagarelar imitações em todas as línguas? O porquê é óbvio, ou quase.

A DIÁSPORA DOS CÔMICOS

O grande êxodo dos cômicos *dell'arte* aconteceu no século da Contra-Reforma, momento em que se decretou o desmantelamento de todos os espaços teatrais. Em 1697, o papa Inocêncio XII, pressionado pelos setores mais retrógrados da burguesia e dos expoentes máximos do clero, ordenou a destruição do teatro de Tordinona, cujo palco, segundo os moralistas, tinha registrado o maior número de apresentações consideradas obscenas.

O ELOGIO DE *SAN CARLON D'ARONA*

Durante a Contra-Reforma, o cardeal Carlo Borromeo, atuando no norte da Itália, dedicou-se a uma prolífica ação de redenção dos "filhos de Milão", fazendo, por exemplo, uma nítida distinção entre arte – força máxima de educação espiritual – e teatro – manifestação do profano e da vaidade. Em uma carta endereçada aos seus colaboradores, que cito de memória, o cardeal escreve aproximadamente o seguinte: "Preocupados em extirpar a erva daninha, fomos pródigos em mandar à fogueira os textos com discursos infames para arrancá-los da memória dos homens, assim como não hesitamos em perseguir os autores desses textos divulgados por meio das imprensas. Porém, enquanto dormíamos, evidentemente, o demônio agia com astúcia renovada. Penetra muito mais na alma o que os olhos podem ver do que aquilo que se pode ler nos livros do gênero infame! Fere de modo muito mais grave a mente dos jovens a palavra dita com a voz e o gesto apropriados do que a palavra morta impressa nos livros! Por intermédio dos cômicos, o demônio espalha o seu veneno".

E Ottolelli, seu tardio colaborador, acrescenta: "Todas as pessoas, rapazes ou moças, matronas ou simples artesãos, entendem os cômicos. Os diálogos expressos em linguagem clara e 'graciosa' – esse é exatamente o mesmo termo empregado por Borromeo – atingem invariavelmente o cérebro e o coração do público presente". E conclui, sem se dar conta, com um dos maiores elogios até hoje feitos à *Commedia dell'Arte*:

“Os cômicos não repetem de memória as frases escritas como costumam fazer as crianças e os atores diletantes. Esses últimos, inclusive, dão sempre a impressão de desconhecerem o significado daquilo que repetem e, por isso mesmo, dificilmente convencem. Os cômicos, pelo contrário, nunca utilizam as mesmas palavras em cada apresentação de suas comédias, inventando toda vez, apreendendo antes a substância, depois transmitindo os seus improvisos por velozes fios condutores e nós apertados, gerando assim uma forma livre, natural e graciosa. O efeito alcançado é um grande envolvimento dos espectadores, acendendo paixões e comoções, sendo isso um grave perigo, já que se trata de um elogio à festa amoral dos sentidos e da lascívia, de uma rejeição às boas maneiras, de uma rebelião contra as santas regras da sociedade, criando uma grande confusão junto às pessoas mais simples”.

ESPANQUEM OS CÔMICOS; ELES ATUAM COM MAIS FANTASIA

A maior parte das companhias, especialmente as mais prestigiosas, precisaram partir e mostrar o seu trabalho em outros países europeus. Deu-se assim uma autêntica diáspora dos cômicos. Os Gelosi, os Confidenti, os Accesi fixaram-se na França e Espanha. Inicialmente, a maior dificuldade era de comunicação, já que nem todos conseguiam se fazer entender com perfeição. Assim, levaram ao extremo o jogo mímico, inventando meios realmente geniais com a finalidade de alcançar o máximo entendimento com o público. Esses procedimentos cômicos eram chamados de *lazzi* (laços). Hoje, são chamados de *gags*, ou seja, uma série de intervenções velozes, incluindo paradoxos e *nonsense*, em meio a quedas e tombos desastrosos. A utilização da inteligência gestual e da agilidade corporal com o fim de atingir uma síntese expressiva ganhou grande impulso a partir da invenção da tagarelice onomatopéica que, junto com a pantomima, determinou o feliz nascimento de um gênero e de um estilo único e inigualável: a *Commedia dell'Arte.*

Sinto muito ferir o orgulho dos italianófilos e patrioteiros, mas o gênero da *Commedia* improvisada com *lazzi* e *grammelot* somente nasceu de forma embrionária na Itália, desenvolvendo-se quase que totalmente em outros países europeus. Fora da Itália, a hipérbole fantástica do gênero se enriqueceu incrivelmente. Paradoxalmente, precisamos admitir que graças à Contra-Reforma desenvolveu-se um teatro novo e revolucionário. Algumas vezes, os padres moralistas e hipócritas colaboram com o teatro. Desde o final do século XVI até o final do século XVII, formaram-se grupos excepcionais de comediantes à italiana na França; depois, essas companhias também começaram a se apresentar na Espanha, Alemanha e Inglaterra. Como já dissemos, Shakespeare tinha grande conhecimento da arte da comédia e dela bebeu aos borbotões; leu certamente textos satíricos clássicos do teatro renascentista como *A mandrágora*, de Maquiavel, e *O candelabro*, de Giordano Bruno, não existindo nenhuma dúvida de que o seu aprendizado do uso dos jogos do transvestimento e das trocas originou-se das comédias italianas do início do século XVI.

O CENSOR NÃO PODE ENTENDER

Utilizarei trechos de um texto de Molière envolvendo o personagem *Scapino* para retornarmos ao estudo da técnica do *grammelot.* Antes, farei um relato introdutório baseado no fato comprovado de que Molière, no apogeu de sua carreira, atuava no Hotel de Bourgogne, uma propriedade real, onde dividia o teatro com uma companhia de cômicos italianos, La Troupe de Comédiens Italiens du Roi. As duas companhias representavam suas comédias em dias alternados. Sabe-se que Molière precisava travar uma luta constante contra a censura, sempre pronta a esmiuçar o texto de cada uma de suas novas montagens. A propósito da censura, alguns historiadores asseguram que sua organização foi anterior ao nascimento do teatro, sendo justamente os censores os inventores do teatro para depois terem a possibilidade de agir e mostrarem-se úteis ao poder.

Entretanto, Molière era protegido pessoal do Rei Sol, sempre pronto a livrá-lo das encrencas, exceto quando se intensificavam contra si as bordoadas e as acusações de ordem moral vindas do clero francês e dos bem pensantes carolas. Nesse caso, o Rei Sol permitia e até mesmo estimulava os ataques contra Molière, que era usado como bode expiatório para aliviar as tensões mais graves e desviar a atenção.

Apresentarei um trecho retirado de uma idéia de comédia, na qual fundem-se elementos de duas de suas mais famosas comédias: *Dom Juan* e *Tartufo*. O protagonista é um jovem que repentinamente torna-se órfão de pai. O falecido era um ex-banqueiro com fortes interesses políticos. Abrindo um novo parêntese: o fenômeno de banqueiros ocupando-se de questões políticas e de políticos ocupando-se de questões econômicas é bastante característico da França do século XVII. Para nós, homens do século XX, esse fenômeno é incompreensível. Realmente, hoje em dia as manobras financeiras e políticas são duas atividades completamente distintas, incomunicáveis.

BANQUEIROS EQUILIBRISTAS

Entretanto, excepcionalmente, vez por outra, alguns banqueiros... pendem de maneira espetacular na direção da política, sempre com resultados trágicos. De fato, eles perdem a cabeça e acabam sendo encontrados a realizar exibições de equilibrismo sob pontes que cortam exóticos rios anglo-saxões, como no caso da ponte dos Frades Negros, em Londres.*

Como se vê, esses excêntricos senhores dedicam-se a jogos de alta periculosidade e emoção (para quem estiver assistindo). Porém, antes de praticarem suas exibições de equilibrismo, enchem os bolsos do paletó com tijolos e amarram uma corda ao redor do pescoço, com a outra extremidade atada à treliça da ponte, evitando desse modo, em caso de queda, um mergulho no rio Tâmisa, o que certamente resultaria em se molharem.

Fechando o parêntese, voltemos ao nosso jovem órfão, filho de um banqueiro. Ele se sente desambientado e incapaz de substituir o pai na administração dos negócios. Até então, havia levado uma vida despreocupada e plena de gozo, sem nunca ter pensado em estudar a complexa técnica necessária para conduzir-se no mundo das finanças e da política. Portanto, é preciso aprendê-la rapidamente. Com essa finalidade, a família decide confiá-lo a um fantástico mestre, um jesuíta. O pretexto satírico está posto. Mas, na França de então, brincadeiras com jesuítas eram desaconselháveis. Não era como hoje, quando até uma criança pode zombar de um jesuíta. Sobre o texto de Molière abate-se imediatamente o pesado braço da censura, bradando: "brinque com o troglodita, mas deixe em paz o jesuíta". Porém, Molière, teimoso, não desiste e tem uma idéia genial: utilizar *Scapino*. Ou seja, a solução do problema se daria por meio de um escamoteamento: o personagem do prelado seria substituído por um personagem cômico que atuava na outra companhia do teatro do Hotel de Bourgogne. O intérprete do papel de *Scapino* era um mestre na arte do *grammelot,* matraqueando um falso francês, incluindo em todos os seus monólogos no máximo dez palavras do vernáculo, sendo o restante constituído por invenções onomatopéicas, como tentarei demonstrar logo a seguir. Molière decide dar a *Scapino* o papel do mestre que irá ensinar os segredos da profissão ao jovem senhor. Assim, quando o agente policial chegar para verificar o cumprimento da censura e redigir o seu relatório, Molière imagina que ele irá tentar, desesperadamente, decifrar as palavas ditas pelo ator no palco e, ao não conseguir entender patavina, blasfemando, rasgará o relatório e irá se retirar do teatro... e, talvez, até mesmo da polícia. O *grammelot* funciona maravilhosamente bem.

---

* Refere-se ao caso do banqueiro Calvi, encontrado enforcado sob essa ponte em conseqüência do escândalo provocado pela falência do Banco Ambrosiano, ligado ao Vaticano. (N. T.)

PERUCAS, BABADOS E MANTOS

Sendo ao mesmo tempo um servo ancião, um mestre extraordinário, um homem de grande experiência e sabedoria, *Scapino*, primeiramente, ensina o comportamento social adequado, a partir da maneira de adornar-se. O século XVII era o tempo em que os nobres usavam perucas exorbitantes, de formatos – no mínimo – grotescos. É suficiente recordar o retrato do Rei Sol, em uma tela imensa: ao centro, vemos uma pequena cabeça; todo o resto é a peruca. Nas laterais do quadro estão colocadas algumas pequenas caixas onde são recolhidos os cachinhos transbordantes do retrato. Eis um conselho de *Scapino*: "Nada de perucas, nada de babados, nada de penduricalhos. Mostre-se modesto e humilde. Recolha bem os cabelos atrás da nuca. Isso é o bastante".

No tempo de Molière fazia-se também um uso exagerado dos penduricalhos e das *dentelles* – rendas ou babados, em francês. As *dentelles* ornavam as roupas dos nobres a partir dos *jabots* – cascatas de babados que enfeitavam a camisa na altura do peito. Além disso, também despontavam fitas e felpas junto à panturrilha e rendas do corpete. Chegou-se ao cúmulo de executar cortes ao longo das mangas, inclusive sob as axilas, com a finalidade de fazer jorrar novas cascatas de rendas. Não devia ser nada fácil para esse nobres o ato de fazer pipi. Embutidos dentro de seus ouropéis, procuravam o instrumento adequado para a micção entre as centenas de penduricalhos... e nada, encontravam somente babados. Por fim, aviltados, mas com muita dignidade, faziam pipi nas calças. Daí nasceu o famoso jeito de andar do aristocrata francês...

> Realiza a pantomima do jeito de andar, avançando com as pernas rígidas, arrastando-se lentamente e fazendo tremer, em progressão, pé, tornozelo e coxa, como se estivesse chacoalhando o líquido que escorre ao longo da perna, até, por fim, fazê-lo pingar para fora na altura do sapato.

Scapino persegue o jovem senhor: "Não, o senhor não deverá trajar toda essa tralha de jeito nenhum, nada de *dentelles.* Será suficiente um costume preto e apertado, com muitos botões. E, em especial, muito cuidado com os mantos". A recomendação final tinha sua razão de ser, já que príncipes, duques e senhores cobriam suas costas com mantos de dimensões épicas, chamados precisamente de capas. Envergar um manto exigia uma força física descomunal. Ao que tudo indica, o motivo pelo qual os anões da corte obtiveram grande sucesso junto aos nobres foi o auxílio secreto prestado por eles quando acocoravam-se ocultos entre as dobras dos mantos, ajudando a sustentar seu peso.

Um sério problema provocado por esses imensos mantos surgia quando soprava um vento muito forte. Eles se inflavam como grandes velas, arrastando pelo ar os nobres, fazendo-os freqüentemente desaparecer entre as nuvens. Nunca mais se ouviu falar de muitos deles.

Antes de sair de casa, o povo francês sempre olhava para o céu: "Há algum nobre voando? Não? O dia então está calmo. Podemos passear tranqüilos". "Não! – *Scapino* grita. – Nada de mantos!" Depois, o servo sábio ministra uma apropriada lição sobre a arte da oratória. Ao conversar, os aristocratas de então moviam as mãos e os braços como se fossem bailarinos esgrimistas. *Scapino* mostra qual deve ser a gestualidade correta: cordata e elegante, evitando-se a empáfia pomposa dos nobres, sua arrogância e excesso de magniloqüência. Para o melhor desempenho do exercício do poder, indica como representar o papel do humilde e como deve ser a atitude da pessoa esquiva, tímida, perplexa diante das coisas do mundo. *Scapino* sugere uma identificação muito próxima com alguns personagens do moderno mundo político italiano, mas isso depende, evidentemente, da malignidade pessoal de cada espectador.

Concluindo seu curso, *Scapino* fornece as informações necessárias para o uso correto da justiça; entendendo-se justiça, nesse caso, como a máquina legal destinada a destruir os inimigos e concorrentes, provocadores de anseios irreprimíveis de vingança. *Scapino* demonstra que, surpreendentemente, até o rito religioso pode ser usado para administrar e controlar o poder. Minha intenção é realizar essa peça tanto com o rosto descoberto quanto com máscaras, possibilitando o entendimento da grande diferença existente na ação e no empenho gestual característicos de cada um dos casos.

AS MÁSCARAS RESPIRAM

Eis uma máscara semelhante àquela de *Scaramuccia*. Trata-se de um artefato de couro produzido por um dos maiores fabricantes de máscaras conhecidos, Sartori. Foi moldada a partir das medidas do meu rosto, inclusive o nariz, não sendo nada fácil conter um narigão como o meu! Realmente, não consigo usar várias das máscaras de minha coleção, pois não foram feitas sob medida. Muitas comprimem meu rosto, impedindo-me de respirar e, principalmente, dando um tom errado à minha voz. Uma máscara é como um sapato: se não nos ajustamos confortavelmente dentro dele, não conseguimos andar. Dá-se forma ao couro de cada máscara batendo-o diretamente sobre o molde em madeira. Em primeiro lugar, modela-se o protótipo em argila, executando-se depois o contramolde em gesso. A partir daí, a forma é reproduzida esculpindo-se um bloco de madeira compacto e resistente. Sobre esse bloco de madeira é estendido um pedaço de couro previamente amolecido em água, no qual se bate com marteletes de rádica apropriados, fazendo-o aderir ao molde. Continua-se a modelar com apetrechos específicos – alguns com pontas, outros com superfícies ásperas – até obter-se a máscara propriamente dita, que é posta para secar e depois tratada com ceras especiais, tornando-se sólida e elástica ao mesmo tempo. E, principalmente, capaz de "respirar". Não se trata de força de expressão. Na realidade, a máscara deve ser capaz de absorver o suor, além de viver em simbiose com a respiração e o calor de cada um.

Empregarei também uma máscara com um nariz de rinoceronte conhecida como *Razzullo.* É uma máscara napolitana deveras engraçada. Usarei igualmente a máscara do *Magnifico*, negra, com as sobrancelhas hirsutas. Mesmo possuindo a expressão facial característica do *Magnifico*, com o nariz pontiagudo, ela serve para minha demonstração porque possui a *grimace* (trejeito) básica do *Scapino.* O fundamental é buscar uma gestualidade capaz de dar a justa medida do personagem. O *Magnifico* é o protótipo da máscara do *Pantalone,* o *Pantalone* de Bisognosi, mercador de Veneza, aquele que se move aos trancos repentinos e possui uma gesticulação desconjuntada e rígida ao mesmo tempo, lembrando um galináceo, elevando os joelhos, articulando vistosamente os pés junto aos calcanhares e alargando os braços, sugerindo o espojar de um peru, e que, em suas falas – *Maladitte tute le fémene coi loro spiagnamenti, co' le smanzerie, le smorbiesse* –*, exprime-se em tons nasais e com gestos bruscos, jogando o pescoço para frente e para trás e, em conseqüência, move as costas em contratempo, como uma boa ave doméstica.

---

* "Malditas todas as fêmeas, com seus choramingos, manias e maciezas." (N. T.)

A máscara do *Magnifico* primordial apresenta, ao contrário, uma outra fisionomia. É bastante estilizada, com maçãs do rosto proeminentes, olheiras pronunciadas, dois furos redondos como olhos e possui um caráter bem mais duro e mal-humorado.

Essa máscara surgiu cem anos antes da máscara do *Pantalone*. O personagem do *Magnifico* teve grande importância no plano da sátira, não só na França, mas também na Itália nos primeiros anos do século XVII. É a máscara romana por excelência, usada por Cantinella, cômico de grande temperamento. Ele apresentava-se trajando as roupas e a máscara desse personagem, caricaturando os grandes senhores do Renascimento, soberbos em engenho e eloqüência, além de cultura. Prepotente, agressivo e mesquinho, o *Magnifico* havia perdido toda a magnificência de seus antepassados. Um arruinado que, além do dinheiro, perdera também a dignidade. Constantemente excitado, era um verdadeiro alucinado por sexo. Toda mulher tornava-se para ele objeto de motes, gestos, frases e piscadelas de sedução. Lembram-se? Eu já o tinha apresentado quando me referi ao *Arlecchino* falotrópico. Em suma, o andamento mímico e vocal do personagem é o seguinte:

> Põe a máscara e inicia uma progressão de caminhadas pomposas e gabolas, entremeada de tropeços, corridas e interrupções repentinas. Ao mesmo tempo, tagarela em um *grammelot* veneziano, no qual se percebem expressões insolentes, obscenidades gratuitas, uivos de um lunático. Transforma-se em um galo ciscante em certos momentos. Depois, mima envolver-se no manto como se fosse o casulo de um bicho-da-seda.

Esse é o personagem citado anteriormente. Agora, usarei a mesma máscara para interpretar um personagem completamente diferente, com a finalidade de demonstrar como a máscara e seu caráter podem ser transformados graças à conduta geral imposta ao nosso corpo e à diferente gestualidade produzida. Interpretando o *Magnifico,* meu corpo tendia para o balanceio do tronco mediante oscilações desconjuntadas, para frente e para trás, com o peito projetado, a bacia retraída, amplas rotações dos braços e uma vistosa mobilidade do pescoço e da cabeça. Ao invés disso, ao representar o *Pantalone,* embora usando a mesma máscara, deixarei o pescoço esticado como um peru, os ombros contraídos e oscilando em contratempo e, principalmente, usarei uma respiração e uma impostação completamente diferentes (a voz, nesse caso, será em falsete), fazendo com que a máscara assuma uma fisionomia radicalmente distinta. A demonstração virá da execução do trecho em *grammelot.*

LIÇÃO DE SCAPINO EM *GRAMMELOT* FRANCÊS

(*Primeira parte com a máscara do* Magnifico)

Apresenta-se inicialmente com a atitude clássica do aristocrata, pomposo e harmonioso, exibindo-se como se fosse um manequim. Realiza a descrição mímica de uma imensa peruca colocada em sua cabeça, acentuando a existência de um grande número de cachos e caracóis, comentando os gestos com sons articulados lembrando a prosódia francesa. Em seguida, começa a operação de enchimento da peruca. Ela vai inchando cada vez mais até alcançar as dimensões de um enorme balão, fazendo-o perder o equilíbrio devido ao transtorno e ao peso. A peruca vai se fechando sobre o seu rosto como uma armadilha. Arranca tufos de cabelo, rasga a peruca, respira com dificuldade, está cheio de cabelos nos olhos e na boca. Exclama terminantemente: "*Pas de paruques*!". Livra-se da peruca com um gesto simulado e atira-a no chão. Descreve o seu traje enfeitado com rendas e babados, *jabots*, penduricalhos diversos. Uma verdadeira invasão de babados! Demonstra estar sentindo uma coceira insuportável por todo o corpo. Arranca os babados das canelas, do pescoço, dos pulsos. Grita: "*Pas de dentelles!*". Captura no ar um manto, atira-o às costas, arrasta-o com dificuldade. O manto vai ficando cada vez maior e mais pesado. Com um gesto amplo e potente, agarra uma extremidade e enrola-se todo como em um casulo. A partir do interior, corta o manto com uma lâmina. Está livre! Mima a chegada de um vento que infla o manto como uma vela. Contrapondo sons e maldições em *grammelot*, descreve o seu vôo provocado pelo manto enlouquecido. Voa, distancia-se no céu, até que se precipita. Brada: "*Fotu! Pas de manteaux!*".

(*Com o rosto descoberto*)

Mima estar vestindo um paletó modesto. Em seguida, começa a matraquear enfaticamente. Movimenta os braços e assume a atitude de um personagem fanfarrão e insolente. Faz uma interrupção e grita: "*Non!*". A partir daí, adota gestos mais econômicos, especialmente os das mãos: executa o sinal-da-cruz. "*Ça suffit de se signer!*" Arregala os olhos, sugerindo um arrogante possesso, depois aperta-os como se fosse um míope. Caminha desconjuntadamente e com grande embaraço. Ajoelha-se e persigna-se. Profere ininterruptamente palavras incompreensíveis. Move generosamente as bochechas e a boca, fazendo a caricatura de um orador fanático. Corrige-se, vai juntando os lábios, até sua voz se tornar inaudível.

(*Coloca a máscara do nariz de rinoceronte, o* Razzullo)

Volta a ser o personagem pomposo e fanfarrão. Desafiado a um duelo, mima a luta contra um personagem imaginário. Sendo um grande bazófio, esgrima o ar com sua espada, canta ironicamente e, por fim, com um amplo golpe "a fundo", transpassa o oponente. Gira a lâmina dentro do ferimento, retira-a, prova o sangue e comenta: "*Pas mal!*". Imediatamente, liberta-se do personagem do valentão criminoso e volta ao papel do servo sábio que, com indignação, mostra ao público a incivilidade daquele comportamento degolatório. "*Non! N'est pas possible! Nous sommes des hommes, pas de bêtes!*".

(*Veste a máscara de um* Zanni *simiesco*)

Realiza uma pantomima acompanhada por um *grammelot* narrando uma agressão praticada por um inimigo imaginário em um beco escuro. Mima estar esfaqueando o oponente e depois arrancando o seu coração ainda palpitante. Comenta então com desgosto a existência de tanta violência e mima um diálogo cordial com o adversário demonstrando compreensão e simpatia por ele. Em seguida, simula um gesto de irritação que cresce até atingir a histeria. Acalma-se, abraça afetuosamente o inimigo pelos ombros, passeia com ele, escuta-o e comenta: "*La dialectique! Ah, j'aime la discussion, le raffront. Oui, j'écoute. Oui, je suis d'accord!*". Depois, em um gesto repentino, apunhala-o. Estende docemente o cadáver, extrai a lâmina e repete: "*Je suis d'accord*".

Para cada troca de máscara, é necessário sublinhar as diferenças de comportamento e atuação. Adaptar-se à máscara é resultado de exercício e atenção, uma questão de técnica, mas também de instinto. Sentir no rosto uma máscara de determinada configuração leva-nos a adotar certas singularidades, sendo que uma caracterização bem definida envolve a escolha de *standards* gestuais exatos e precisos. As diversas máscaras que usei durante o trecho da lição de *Scapino* obrigaram-me a uma contínua mudança de ritmos, de tempos e, em alguns casos, de tonalidades vocais. Além disso, fui compelido, por conhecimento e instinto, a aumentar e diminuir a amplitude dos gestos e das atitudes, mudando as progressões rítmicas: apoiei-me sobre as pernas de modo vistoso e com *souplesse* (flexibilidade), articulei e balanceei as articulações ou enrijeci-as com movimentos bruscos e secos como os de uma marionete. Em alguns momentos os braços sobem, rodam ou ralentam, reduzindo o leque das transformações, tudo conforme a máscara utilizada.

O ESTORVO DO NARIGÃO

Desejo ressaltar um fato particular a partir de um incidente. Em certo momento, durante a realização da pantomima, esbarrei por acaso o meu braço no imenso nariz de *Razzullo*. Seguramente, os espectadores perceberam isso e pensaram que tratava-se de uma *gag* prevista e preparada. Porém, na realidade, foi um acontecimento acidental. Mas eu aproveitei-me disso, repetindo em progressão uma série de variações dos esbarrões, criando assim uma espécie de refrão envolvendo o nariz, os braços, as mãos e a espada, condicionando toda a seqüência do duelo e duplicando o efeito do grotesco. Repito: foi um acontecimento acidental. Anteriormente, nunca tinha feito essa peça usando esse imenso nariz, mas ao acontecer o esbarrão, senti de imediato a necessidade de acentuar o incidente e desenvolvê-lo em progressão. Portanto, um conselho permanente: nunca desconsiderem o imprevisto... e também não se deixem perturbar por ele.

Aproveitando a ocasião, iremos abrir outro parêntese e vamos falar da ciência teatral do incidente. Explorar o incidente, a casualidade de um acontecimento, insere-se na tradição da *Commedia dell'Arte* e, antes mesmo dela, era algo que já existia no teatro dos jograis. A *Commedia dell'Arte* e o teatro dos jograis são dois momentos históricos sobrepostos. Não podemos precisar o momento em que os jograis deram lugar ao aparecimento dos cômicos *dell'arte.* Não há, realmente, nenhuma data assinalando essa passagem. O interessante é o fato de que certos recursos fundamentais dos cômicos, originários do tempo dos jograis, mantiveram-se na *Commedia,* chegando inclusive aos *clowns* e ao teatro de variedades. Os elementos mais importantes, aliás fundamentais, comuns à atividade de todos os tipos de cômicos são a improvisação e o incidente. Ao examinarmos um texto teatral da *Commedia*, muitas vezes não vamos conseguir compreender o jogo cômico nele inserido. Um ensaio incluído no livro *Arte da Máscara na Commedia dell'Arte,* de Zorzi, mostra como tanto os escritores de roteiros, de Scala a Biancolelli, como até os cômicos e os donos de companhias de cômicos dos séculos XVI e XVII usavam a dissimulação e até mesmo códigos secretos, impedindo que pessoas estranhas à família ou à companhia pudessem entender o significado das anotações.

Por causa de Franca Rame, minha esposa e filha *d'arte*, tive oportunidade de pesquisar roteiros de até três séculos atrás, pertencentes à sua família, só conseguindo entendê-los porque os herdeiros ainda conhecem parte dos códigos de leitura que possibilitam decifrar as abreviaturas e as siglas existentes no texto. E, principalmente, guardam na memória centenas de situações cômicas, os *lazzi,* que ainda usam em suas apresentações ou viram ser usados em sua infância. Entre as várias abreviaturas e siglas, os Rame assinalaram-me aquelas referentes a incidentes provocados ou que deveriam ser provocados. Os jograis e os cômicos esperavam essas situações, freqüentemente imprevisíveis, para amplificar os efeitos dramáticos e para dar uma reviravolta nos momentos mais cansativos da representação. Às vezes, o incidente era até mesmo organizado, para que os espectadores se sentissem protagonistas do espetáculo.

A VESPA CÔMICA

Há uma história envolvendo Cherea, lembrada por Pandolfi em seu *Crônicas da Commedia dell'Arte,* bastante ilustrativa do peso atribuído pelos cômicos ao incidente. Ator jogral e cômico *dell'arte,* homem de grande cultura, um dos maiores atores no tempo de Ruzante, Cherea foi o primeiro tradutor de Plauto e Terêncio, cujas comédias chegou a encenar.

Certa feita, em Veneza, Cherea estava representando uma comédia de Plauto. Apesar de alguns momentos vivazes, era uma montagem medíocre que, de modo geral, não decolava. Ou seja, o público ria pouco. Mas, uma noite, exatamente no momento em que Cherea entrou em cena para recitar o prólogo, uma vespa atrevida atacou-o e permaneceu voando em torno dele, zumbindo. Nervoso, Cherea afastou-se dela, procurando não demonstrar o seu embaraço. Recomeçou a recitar o prólogo, mas a vespa, realmente maçante, pousou dentro de uma de suas orelhas. Depois de expulsa, sobrevoou uma bochecha, até que finalmente enfiou-se dentro de uma manga. O ator agitou-se, estapeando-se aqui e acolá com uma violência crescente, embora sem conseguir livrar-se da vespa. O efeito foi hilariante. Sem se dar conta da desconfortável situação vivida pelo ator, o público rolou de tanto rir. Cherea, autêntico animal de palco, ao em vez de se perder, aproveitou-se da situação. Ressaltou os efeitos, fingiu que a vespa havia entrado pelo colarinho e estava em suas costas. Agitou-se, coçou-se, sobressaltou-se. Indicou a presença da vespa sob a manga, meteu a mão dentro, não conseguindo mais retirá-la. Mesmo em meio a essa situação incrível, ele continuou a recitar o prólogo, impavidamente. O público não entendeu uma só palavra, já que estava completamente envolvido pelo *fou rire*. Mas Cherea prosseguiu. Puxou a mão com força para fora da manga, rasgando a camisa. Escarafunchou sob o paletó, ainda atrás da vespa – fictícia, naquele momento. Arrancou as roupas, vasculhou a calça. Mimou estar sendo picado nos glúteos e em outro ponto bastante sensível, o patrimônio da virilidade. Nessa altura dos acontecimentos, a vespa já havia partido, mas Cherea conseguiu iludir o público, fazendo-o acreditar que a vespa continuava presente, ainda mais atrevida. Aliás, quando os outros atores entraram em cena e o espetáculo realmente começou, eles, atores experientes e sagazes, mimaram estar sendo apoquentados pela vespa. Não satisfeito, Cherea mimou perseguir a vespa, dirigindo-se até a platéia e, sob o pretexto de eliminar o inseto imaginário, distribuiu com desenvoltura tapas a torto e a direito entre os espectadores. Logicamente, o espetáculo "foi para o espaço", como se costuma dizer, mas o sucesso da noite foi absoluto.

O FALSO INCIDENTE

A companhia se reúne para os ensaios no dia seguinte. Decidem fabricar imitações de vespas misturando crina de cavalo, pedacinhos de pano e pequenas plumas.

O incidente da vespa impertinente será reproduzido ao longo de toda a apresentação. Ela estará no prólogo, obviamente, na cena de amor, e até mesmo quando emergir um conflito motivado por questões de honra, o público escutará o desagradável zumbido do inseto se aproximando. Todos irão pular, agitar-se, dançar enlouquecidamente. Ao final, a comédia deixará de receber o título original de Plauto, passando a se chamar *A comédia da vespa*. Um incidente externo foi fundamental para a renovação do mecanismo cômico.

O incidente, entretanto, não serve somente para virar de ponta-cabeça esquemas degenerados ou rançosos – ele também é útil especialmente para quebrar um outro esquema deletério, aquele que reduz o espectador à condição de um mero *voyeur*. Essa é uma questão que requer melhor explicação.

QUEBRAR A QUARTA PAREDE

Grande parte da representação teatral, mesmo em suas formas mais modernas, é concebida para condicionar o espectador a um estado de ânimo de total passividade. A começar pela escuridão completa da platéia, que predispõe a uma certa anulação psíquica e gera uma atenção baseada exclusivamente na alteração emocional. Acompanhamos aquilo que acontece no palco como se estivéssemos atrás de uma cortina. É uma quarta parede, que nos permite ver sem sermos vistos o desenrolar da vida privada, com todas as suas histerias íntimas, até mesmo as mais escabrosas. Estamos disponíveis somente para escutar, com nossa "luz apagada", imersos na escuridão, como espiões movidos por um prazer mórbido, típico do *voyeur*.

Pois bem: a idéia de derrubar a quarta parede já obcecava os cômicos *dell'arte*. Foi a partir da intuição revolucionária dos cômicos italianos que Molière concebeu a renovação do teatro francês. Revelei-lhes já como ele ficou enfeitiçado pelo *Scapino*, máscara que interpretou pessoalmente. A partir da experiência desenvolvida pelos cômicos *dell'arte*, Molière entendeu prontamente a importância do envolvimento, inclusive físico, do espectador. Assim, ele não tardou em deslocar o proscênio para frente. Quando muitos teatros – por exemplo, o Argentina de Roma – foram construídos, o proscênio chegava até a linha, hoje imaginária, que une as duas primeiras frisas opostas fora do arco cênico. Esse é o local ideal para um ator proferir um texto não intimista, mas épico e realmente popular, pois isso consegue projetá-lo fisicamente em direção à platéia, colocando-o no meio do público, completamente fora do arco da boca de cena, anterior à moldura que delimita e enquadra a cena propriamente dita. Esse espaço se chama *avant-scène*, e foi para aí que Molière fez avançar todos os atores.

Molière sempre repetia: "Um ator de talento não precisa de elementos sobressalentes para sustentá-lo, nem de uma cenografia complexa às suas costas, tampouco de efeitos sonoros ou de uma sonoplastia particular. Se ele é sensível, cumpre bem o seu ofício, e se o texto é de qualidade, são suficientes sua voz e seu corpo para fazer-nos sentir que está amanhecendo, que lá fora está chovendo, que está ventando, que há sol, que está quente ou acontece uma tempestade. Não é preciso recorrer a maquinarias, efeitos de luz, chapas metálicas sacudidas para reproduzir o som de uma tempestade ou o tambor com areia para imitar o vento e a chuva". (Molière detestava todos os truques usados para se alcançar o "parece de verdade".) Pessoalmente, penso que muitos diretores hoje em dia deveriam aprender a deixar de lado sofisticadas instalações estereofônicas e equipamentos de iluminação do tipo *Guerra nas estrelas*. Braque, o pintor, dizia aos seus alunos: "Muita cor = nenhuma cor".

NA PERIFERIA DO IMPÉRIO

Antes de desenvolvermos um novo tema, gostaria de encerrar o assunto *grammelot*. Já lhes mostrei como no passado esse achado onomatopéico era usado, mas, certamente, alguém deve ter se perguntado: "Atualmente, é possível o uso do *grammelot*? Onde, como, em que circunstância?". Há alguns anos, consegui realizar um *grammelot* com cadência norte-americana. Hoje em dia, o inglês, particularmente o falado nos *States*, universalizou-se, tornando-se a língua imperial absolutamente dominante, impedindo qualquer reação. Esse fato provoca uma espécie de desejo ardente de adulação léxica, perceptível nos artigos de alguns jornalistas que, com um prazer enlouquecido, não podem deixar de introduzir no mínimo cinqüenta e cinco palavras do jargão norte-americano, em geral de maneira despropositada: *look, scoop, mood, network, meeting, feeling, workshop,* e assim por diante. Tamanha imbecilidade é um sinal inequívoco de que nos encontramos na periferia do império.

Sem querer ser catastrofista, no atual estado de coisas estamos nos dirigindo inconscientemente para uma situação de conflagração estelar. Sob o pretexto de "equilíbrio de forças", os arsenais continuam se entulhando com mísseis cada vez mais sofisticados e letais. Em torno da Terra orbitam, na atmosfera e na estratosfera, milhares de sondas, satélites, aparelhos sofisticados e estações de controle. Ocasionalmente, um míssil desgarra-se, abatendo um avião civil ou caindo sobre áreas habitadas. É o preço a ser pago em nome do progresso da ciência. Atualmente, ouvimos falar do risco que corremos de tudo ir pelos ares, mas os responsáveis políticos nos asseguram que está tudo sob controle e que podemos dormir tranqüilos: os generais e os cientistas são pessoas sensatas. É justamente pela maneira de raciocinar dessas pessoas... um raciocínio próximo à mais singela imbecilidade... que de minha parte não consigo ter nem um pingo de confiança.

Inspirado pela atmosfera geral e pelos personagens, tive a idéia de realizar um monólogo em *grammelot* norte-americano sofisticado, imaginando uma conferência científica de alto nível. O palestrante é um ilustre físico nuclear, especializado também em eletrônica. Um grande cientista, com capacidade de explicar a robótica mais avançada, descrevendo e comparando circuitos, relés, computadores. Igualmente capaz de descrever a história da aviação, começando pela engenharia dos primeiros aviões movidos a hélice, passando por aqueles equipados com turbinas a jato, até chegar ao míssil de grande alcance. Como aqueles instalados para nossa própria segurança em Comiso, e que aos poucos estarão espalhados por toda a Itália, disfarçados nos campanários das igrejas. Espero que também instalem alguns deles no Vaticano, dando um poderoso estímulo emocional ao grande viajante... Você sabem muito bem de quem estou falando... O Woytila, obviamente... Amo profundamente esse personagem, por toda sua exuberância, seu impulso, seu amor pela terra no sentido primário da palavra: o beijo deste papa no solo de cada país em que põe os pés.

O BEIJO DO PAPA VOADOR

Certa feita, quando me apresentava em Madri tive a oportunidade de vê-lo. Fui intencionalmente ao aeroporto para acompanhar o momento de sua descida do avião. O aeroporto estava lotado de fiéis e, em certo instante, por entre as nuvens, despontou o avião do papa: um DC-10. Vocês sabem de qual tipo de avião estou falando? Os DC-10 são aqueles que normalmente perdem motores, asas, lemes, como se fossem confetes de carnaval. Pelo contrário, este do pontífice estava perfeito, dando uma assombrosa sensação de integridade e de potência. Impecável por inteiro, amarelo e branco, a cabine assemelhando-se a um grande solidéu, tanto que um fiel algo desequilibrado, fanático, apontando o avião, exclamou: "Eis o papa!." "Não, não é o papa – tentamos explicar-lhe. – É o avião no qual viaja o papa." "Não – ele insistiu teimosamente – é ele com certeza, Woytila voa." Tentamos fazê-lo raciocinar: "Perceba, não pode ser ele. O papa naturalmente não tem todas aquelas janelinhas". Ele teve um instante de perplexidade... mas acredito que não conseguimos convencê-lo por completo.

O grande jato pousou e logo chegou até o pátio de manobras. Imediatamente, encostaram uma escada com vinte e cinco degraus no corpo do avião. A porta abriu-se... Normalmente, quando o viajante é uma alta personalidade, primeiramente surge o comandante do avião, depois as aeromoças, em seguida o séqüito de seguranças, secretários, ministros... No caso de Woytila, porém, quando a porta escancarou-se, quem surgiu em primeiro lugar foi exatamente ele, o papa, belíssimo, com seu cabelo prateado, os olhos brilhantes, o pequeno nariz arrebitado, o pescoço grosso, o peitoral grandioso, os músculos e o abdome perfeitamente esculpidos, uma faixa apertada cingindo-lhe os flancos, uma capa vermelha descendo até os pés... o *Superman*.

À porta do avião, ele começou a oscilar. Um... dois... de lá para cá... como se estivesse tomando impulso para sair voando. Os espanhóis ficaram paralisados, prendendo a respiração. Alguns ajoelharam-se: "O papa vai voar!". Já anteviam o papa em pleno vôo, bruááá!, os braços bem estendidos, os trajes esvoaçantes, debaixo das saias uma fumaça amarela e branca saindo e escrevendo no céu: "Deus está conosco!". Infelizmente, porém, havia um cardeal um tanto aéreo... (É um fato real, registrado até mesmo pela televisão.) Todos viram... Enquanto o papa tentava descer as escadas, o distraído cardeal, às suas costas, conversava tranqüilamente com outro cardeal, mantendo os seus pés sobre a cauda da capa. Imobilizado, o papa estava quase se enforcando. E eis aqui a força do personagem: Woytila dilata os músculos do pescoço (percebemos aqui claramente o seu passado de pedreiro e operário) e... rompendo o laço da capa... precipita-se pela escada com uma velocidade incrível... Ninguém consegue descer os degraus de uma escada de avião com a rapidez do pontífice... Uma louca descida... Entretanto, mais um fato imprevisto aconteceu... realmente perturbador... O papa não enxergou os dez últimos degraus. Não os viu pois provavelmente já estava tomado pelo desejo veemente de beijar o solo espanhol! A imagem foi retardada na transmissão ao vivo. Mas eu estava lá, vi tudo... e desfrutei cada momento. O papa mergulhou em um vôo de cabeça... e aterrando com os dois dentes incisivos superiores, arou literalmente a terra, criando um sulco de três metros. Depois beijou-a. Foi de admirar. Que carga sensual continha esse beijo, que volúpia erótica avassaladora! A ponto de fazer a terra tremer: "Oh, não!", um espasmo, um orgasmo fantástico! Vocês ficaram sabendo, não? Um princípio de terremoto, aluviões, a ira de Deus! Este Woytila, que força!

CALADOS! O CIENTISTA VAI FALAR!

Deixemos momentaneamente Woytila de lado, passando à lição de tecnologia de ponta dada pelo notável homem de ciência aos seus alunos e outros cientistas de alto nível. Serei o palestrante e os espectadores deverão se colocar no papel de cientistas, gênios capazes de acompanhar com facilidade minha conferência recheada de terminologia técnica convenientemente árida e misteriosa, uma espécie de jargão supostamente elevado. Como já disse, começarei falando de robótica e computadores. Até aí tudo será compreensível, pois todos conhecem e sabem como funcionam esses equipamentos – evidentemente, não devemos esquecer que os espectadores vão estar representando o papel de eméritos cientistas. Em seguida, passarei a descrever o avião movido a hélice, chegando ao foguete no qual o cientista em pessoa irá se acomodar para explorar a estratosfera e... vamos ver o que acontece em seguida.

Quais são as palavras do vernáculo que precisamos usar quando praticamos o *grammelot*? Eu não sei falar inglês, conheço somente as expressões empregadas por turistas de pouca ou nenhuma atividade mental: bom dia, boa noite, como vai?, quanto custa?, tenho sono, tenho fome, nada além disso. Porém, para realizar esse *grammelot*, aprendi uma dezena de palavras, seguindo aquelas instruções a que me referi anteriormente no caso do *grammelot* do corvo e da águia. É preciso prestar muita atenção em relação a esse particular. Os interessados em praticar o jogo podem fazer exercícios, inclusive em casa para os amigos, percebendo que ao entrarem na clave correta e conseguirem articular sons e cadências críveis vão convencê-los de ter escutado uma língua autêntica. Vamos então dar início à aula do grande cientista dirigida a esta seleta platéia de gênios...

Põe-se diante do público com um sorriso cativante nos lábios, seguro e disponível. Descreve um olhar panorâmico, com a intenção de reconhecer e cumprimentar cada um dos presentes. Depois, algo submisso, articula uma introdução dando uma espécie de boas-vindas aos espectadores. Um lapso ou uma gafe escapa-lhe. Perturbado, pede desculpas. Procura corrigir-se com rapidez. Continua citando palavras complexas, repetindo-as para serem bem compreendidas. Aliás, destaca bem as sílabas na pronúncia, faz jogos com as palavras. Alegre, ri de sua performance. Retoma o ar de seriedade. Descreve um mecanismo sofisticado, desenhando no ar tubos, relés, compressores, bobinas girando em alta velocidade. Imita os rumores, zumbidos, chiados, rangidos, estouros, estrondos e pequenas explosões. Por fim, extrai da máquina um pequeno cartão fictício, lendo-o em silêncio. Desiludido, o rasga. Faz um comentário articulando uma série densa de sons. Com uma longa pausa perscruta a platéia intensamente e pergunta: *Did you understand?* ("Vocês entenderam?"). Recomeça a desenhar, agora criando uma máquina voadora com asas que batem, do tipo Leonardo da Vinci. Mima subir nela e depois começa a pedalar doidamente. Dá a impressão de estar decolando. Inclina-se, plana, retorna, mergulha contra o solo com grande fragor. Mima recolher os destroços e livrar-se do aparelho acidentado com raiva e desprezo, cheio de sarcasmo. Ri de todo aquele ferro-velho. Faz um novo desenho, agora criando um monoplano equipado com motor a explosão. Descreve a dimensão, a forma e a composição, incluindo os lemes direcionais e de profundidade; a hélice é nomeada com a palavra correspondente em inglês: *propeller*. Tenta fazer a hélice girar. Reproduz o som: tree, tretreeee... Mima rodar a manivela de partida do motor. Ele pega produzindo pequenas explosões: proto, proto... Repete junto o som da hélice: treee... Depois o do motor: proto, pro-to-ti-ti-te. Repreende o motor como se ele fosse um menino inconveniente e desobediente. Fala-lhe (sempre em *grammelot*, naturalmente): "A hélice faz tre-tre-e. Você, motor, precisa fazer prot-to-prot-to-to. Só isso: pro-to-to... E não protite ou proti-to-ti-tu! É bom não sair fora dos trilhos!". Gira novamente a hélice e depois roda a manivela de partida. Desta vez, o ruído produzido pelo motor está perfeito, mas por pouco tempo. Ele engasga, estremece, emite sons inesperados, falha, recomeça em tons mais graves, acabando por morrer. O cientista mostra-se apreensivo, estimula o motor, fala-lhe em tom carinhoso, mima-o como se fosse uma criança que está apenas balbuciando as primeiras palavras, acarinha-o em todos os tons e nas mais diversas vozinhas. O motor se recupera. O cientista fica feliz. Para ressaltar a euforia do momento, o motor toca as primeiras notas musicais de uma marchinha triunfal. Depois, repentinamente, ele perde rotação, tosse, emite gemidos. E para consternação do cientista, o motor dá os derradeiros suspiros. Estremece e estala, jorrando gotas de óleo fervente no rosto do humilhado homem da ciência. Por fim, emite um estertor derradeiro, um chiado como o de vapor sendo expelido. O motor murcha, extenuado. O cientista geme, vai às lágrimas. Após um tempo, recupera-se e mima desaparafusar a tampa do reservatório de gasolina: cheira, espia. "Eis o motivo do não-funcionamento. O tanque está seco! Não tem nenhuma gota!". Enfurecido, dirige-se até um assistente imaginário, cobrindo de impropérios que incluem sons guturais misturados com palavras autênticas em inglês muito conhecidas: *Damn it, shut up, fuck off, bastard*. O sentido do discurso não é difícil de adivinhar: "Maldito! Se você não colocou gasolina como você acha que a hélice pode fazer tree-ee-e e o motor propo-to-po? Idiota, assassino de motores, irresponsável. Eu vou demiti-lo! Cale-se, bastardo!". Falando compulsivamente, agressivo, mima agarrar a mangueira de uma bomba de gasolina, insere o bico no bocal do tanque, aciona a bomba. Verte o líquido até a última gota. Espia o interior do tanque para certificar-se. Reparafusa a tampa. Gira a hélice, roda a manivela de acionamento do motor. A hélice começa a girar, o motor pega. Satisfeito, o cientista indica a beleza dos sons bem escandidos: "Tree-ee-prot-to-to-tree-prot-to-tree". Sugere o som de um rock bem ritmado. Porém, novamente, alguma coisa não funciona bem. Novos engasgos, estremecimentos, explosões desarticuladas: "pot-pit-peee-put-pet-to-tut-ta... pot... potop... pi-pit-peee... pi". O cientista estimula, encoraja, balbucia em uníssono com o motor, o qual não serve para mais nada. A última explosão encharca-lhe todo o rosto. O motor expira, murcha: "scii-eh-sci... iit". O cientista olha ao redor, desesperado. Em um gesto de zanga, desfere um chute no motor, que, instantaneamente, começa a funcionar de novo com todo o ímpeto: "pot-proto-po". O cientista exulta. Mima empurrar o avião em direção à pista. Ordena que a deixem desimpedida. Atenção para a decolagem! Dirige-se ao público com gestos e cadência denotando preocupação. Parece dizer: "Fiquem todos abaixados. Cuidado, o perigo existe. Pode ser que ao fazer um vôo rasante, o avião passe justamente sobre suas cabeças e decepe aquela que é a mais alta entre todas". O avião decola em seguida. Está no ar. "Propo-po-po-truoo-troo". Os estalos transformam-se no característico ronco de um motor. O cientista indica o ar, mimando a subida do monoplano. Extasiado, com o rosto para o alto, ele acompanha as acrobacias do aparelho. Imita o ronco até convertê-lo em uma espécie de rugido que sobe, desce e se distancia. Silêncio. Um átimo de pânico. Novamente o rugido. Descida abrupta. Por pouco, o cientista não é atingido pelo avião em seu vôo rasante. O aparelho recupera altitude depois de ter tocado o solo. E novamente, vindo do alto, outro vôo rasante. O cientista se agacha, joga-se ao chão, põe-se novamente de pé, segue girando a cabeça, em evoluções enlouquecidas. Eis que o avião volta em outro vôo rasante. Vai conseguir recuperar a altitude? Não, estraçalha-se no solo, produzindo um grande estrondo. Um derradeiro "prot-to-prot...". É o fim. O cientista está a ponto de sofrer um colapso histérico, mas se controla. Recupera-se e ordena terminantemente aos técnicos para prepararem o grande foguete. Mima uma ação coletiva. O foguete é colocado na rampa de lançamento. O cientista mima subir uma longa escada. Está eufórico, sobe velozmente, fala ritmadamente. Sua fala transforma-se em um canto triunfal baseado em "América, América". Pára. Está no topo da escada, exatamente na ogiva do foguete. Por um instante, espia para baixo. Sofre vertigens. Engata-se à escada por meio de um cinto de segurança. Mima abrir uma portinhola na ogiva. Observa os equipamentos localizados no interior da cabine. Sempre descrevendo tudo em um *grammelot* científico, observa os diversos instrumentos, move alavancas, gira manoplas. Fecha a portinhola e desce a escada rapidamente, escorregando como se fosse um bombeiro. Começa a vestir o traje espacial. Em primeiro lugar, enfia a calça, subindo o fecho do zíper. Ele se trava junto à virilha, beliscando a parte delicada e sensível localizada embaixo. O cientista grita desesperado. Acaba de fechar o zíper com cuidado. Termina a operação sem maiores problemas. Está vestido. Coloca o capacete. Abre a viseira, respira com volúpia. Fecha-a. Pega alguns tubos flexíveis e insere-os nos orifícios correspondentes. O primeiro coloca no peito, junto ao coração; outro mete no capacete, na altura da boca; o terceiro vai embaixo, entre as coxas. O aparafusamento é comentado com gemidos conjuntos de apreensão e insatisfação. O último tubo enfia com firmeza entre os glúteos. Arregala os olhos denotando estupefação. Mia. Emite um suspiro generoso: *Oh, yes*. Mima estar se encaixando na cabine de comando. Afivela-se no assento. Insere as pontas livres dos fios e dos tubos de ligação. Testa e controla os instrumentos, abaixando alavancas, apertando botões. Acendem-se luzes, escutam-se ruídos, zumbidos, até mesmo o som de um cuco. Toca o telefone. Atende. É sua mãe. Diálogo afetivo do clássico rapazote norte-americano. Comovido, exaltado, pudico, gargalhante, tranqüilizador. Novo controle de instrumentos. Aperta uma infinidade de botões. Uma seqüência de sons sincopados a cada gesto do cientista. Os sons tornam-se cada vez mais harmônicos. Convertem-se em um jazz, escutando-se claramente o som do contrabaixo e do trompete. O cientista recobra o sentido da realidade. Reaparece o som do cuco atrevido. Sem pestanejar, o cientista saca uma pistola e atira nele. O cuco é abatido. Finalmente, está tudo pronto para a decolagem. Tudo o.k.! Inicia-se a contagem regressiva. Escuta-se o coração do astronauta cientista batendo com vigor. O ritmo é cada vez

> mais rápido. Chega-se ao zero. Partiu! Explosão. Estremecimento. Tremores. Chacoalhamento. O cientista simula a perda de consciência. Sente estar sendo esmagado, comprimido. Recobra a consciência. O foguete debanda, engasga. Alguma coisa não está seguindo conforme o roteiro programado. Um estouro. Um pedaço do míssil se solta. Outros pedaços também se perdem. Parecem fogos de artifício. Aterrorizado, o cientista observa o desmantelar da máquina. Em uma seqüência de sons e estrondos, zumbidos e explosões, tudo se perde em mil pedaços. "Blim! Ramp! Strump! Slim! Slam bin bon spom piu tung strattaaapum patacrac oeu!" E para terminar um grotesco e declinante "pot-pot-pot...", até o pesado silêncio final encobrir tudo. Grito lancinante e desesperado do cientista. Com os braços esticados para a frente, ele foge anunciando o desastre.

GRAMMELOT AO VIVO

Devo confessar que um dos meus sonhos secretos é conseguir sentar-me um dia no lugar do apresentador de notícias dos telejornais, passando todo o tempo do programa falando em *grammelot*... Duvido que alguém note a diferença.

> Oggi traneuguale per indotto-ne consebase al tresico imparte montecitorio per altro non sparetico ndogio, pur secministri e cognando, insto allegò sigrede al presidente interim prepaltico, non manifolo di sesto, dissesto: Reagan, si può intervento e lo stava intemario anche nale perdipiú albato – senza stipuò lagno en sogno-la-prima di estabio in Craxi e il suo masso nato per illuco saltrusio ma non sempre. Si sa, albatro spertico, rimo sa medesimo non vechianante e, anche, sortomane del Pontefice in diverica lonibata visito opus dei.*

---

* Esse *grammelot* pode ser traduzido da seguinte maneira: "Hoje excetugual por indulto-se sonsebase ao treslado licitui Brasigneiro por outro não desaparelítico entordia, apesar secministros e portafeito, instou a legar sogrede ao presidente interim prepaltico, não monissores de sexto, dissexto: Reagan, pode-se intervir e estava-o intermando mesmo tal os além do mais antaria – sem estipode porteste em sonho a pri a do estabelião em Maluf e sua pedra nata para frangar mas nem sempre. É noto, ao batro espertico, caia sabe próprio não envelhadamente e, também, sorta mãos do general em divertica lombata visitou TFP". (N. T.)

Poderíamos continuar impavidamente por mais meia hora, no mínimo.

Porém, vamos voltar à gestualidade dos cômicos. A esse respeito, certamente muitos de vocês devem estar querendo saber: "Por que ele privilegiou exatamente o estudo da *Commedia dell'Arte*?".

ESTUDAR PARA CRER... COM RESERVAS

Dá a impressão de ser uma pergunta um tanto capciosa. Entretanto, pensando bem, não é não. Como disse no prólogo, certos autores e pessoas de teatro desprezam esse gênero, considerando-o inconsistente, fruto de fantasia. Mas ao estudar e analisar a obra de pesquisadores sérios e preparados como Marotti, Tessari, Gambelli, Mendolesi e outros constatei que o desdém devotado à *Commedia dell'Arte* deve-se em grande parte à ignorância generalizada. É fato notório a presunção de muitos profissionais de teatro ao emitir juízos e argumentar a respeito dos mais diversos assuntos por ter ouvido falar, vomitando lugares-comuns de modo arrogante sem verificar, investigar, mastigar e digerir por meio da prática. Emitem ininterruptamente sentenças definitivas sobre qualquer argumento teatral. É um comportamento estúpido como é estúpido o fato de desconhecer as próprias raízes históricas, étnicas, antropológicas. "Meu tempo é agora, sou moderno, o que me importa o que aconteceu antes?". Um certo Gramsci, hoje um tanto fora de moda, dizia: "Se você não souber de onde veio, será difícil saber aonde você quer chegar".

A propósito da *Commedia dell'Arte* e como deve ser feita sua leitura, descobri que não era possível ater-se aos manuais usuais sobre o assunto. É preciso lançar-se em uma trabalhosa e intensa pesquisa, estudando os numerosíssimos roteiros existentes, comparando-os e confrontando-os, principalmente em tudo aquilo que envolve o ato de interpretar, decifrando os *lazzi* mais misteriosos, encontrando aí as soluções cômicas do assim chamado teatro menor: as farsas populares dos séculos XIX e XX, o teatro de variedades, o *avanspettacolo*, os espetáculos dos *clowns* e até mesmo as cômicas do *muto*. Grande parte do material desenvolvido pela *Commedia dell'Arte* verteu para esses gêneros cômicos.

Para concluir, posso assegurar que a prática é o melhor meio para o aprendizado da leitura de todo o texto teatral. E em teatro, a prática se obtém não só atuando em espetáculos, mas também na posição de espectadores, assistindo principalmente a atores de grande talento e com muita experiência. Pessoalmente, adquiri a base de meu ofício espiando da coxia, toda noite durante meses, o trabalho dos atores mais tarimbados das companhias de variedades. Aconselho sempre aos atores mais jovens: se querem aprender, fiquem espiando da coxia, mesmo que o diretor de cena fique incomodado e os expulse em algum momento. Fiquem lá, controlem e acompanhem o grande ator profissional, o "matador". Procurem descobrir como ele improvisa nos momentos de maior dificuldade, como sente o público, como "arranja" o texto dependendo da reação das pessoas, como acelera e ralenta o ritmo, como manipula as pausas e os contratempos. Acreditem, essa é a melhor escola de teatro que se pode freqüentar.

NADAR COMO UM VIOLINO

O ator colocado diante do público é como o violinista virtuoso que não olha mais para os próprios dedos e muito menos controla o arco enquanto toca. Ele tem a percepção das notas emitidas e escuta o retorno, o andamento: vocês jamais irão ver um grande mestre do violino ou de piano olhando as cordas ou o teclado, espiando o instrumento; o instrumento já é uma extensão de si mesmo. Do mesmo modo, um bom mímico não olha para as suas mãos, nem possui a necessidade de controlá-las. O mesmo faz o grande ator em relação a sua voz e o seu corpo.

Outro elemento importante a ser considerado é a quantidade mínima de borrifos que devemos respingar. Não me refiro aqui aos borrifos gerados pelo excesso de salivação ou por pronunciar com pressão demasiada os pês e bês, que, para mim, por exemplo, são extraordinários. Existem até pessoas que se recusam a se sentar nas primeiras filas quando estou atuando. Uma delas se resfriou por causa da formidável ducha produzida por mim. Mas não há motivo para preocupação, pois é uma salivação honesta... e, além de tudo, cuspir faz parte de nosso ofício. Aliás, é um fator essencial. Pobre do ator com salivação escassa. Ele perde a voz com facilidade, possui dificuldade na mudança dos tons, se atrapalha: é como um motor sem óleo lubrificante. Como eu dizia, não me referia a borrifação na arte teatral, mas sim aos borrifos nascidos pela má prática da natação e do remo.

Esguichar e ensopar viraram um jargão teatral indicando os atores que extravasam e vociferam desmedidamente no palco. Essas expressões originaram-se na observação dos nadadores medíocres, aqueles que batem pernas e braços parecendo uma lancha em movimento, provocando uma grande confusão de ondas e esguichos. O autêntico nadador de estilo consegue realizar uma força imensa sem produzir agitações inúteis na superfície da água. Dá a impressão de fazer tudo sem o menor esforço, deslizando veloz e levemente, sem lançar ao ar uma gota d'água sequer. Sua potência é obtida na coordenação e na economia máxima do gesto. O diletante, ao contrário, move os membros em braçadas perdulárias, desferindo tapas e socos capazes de bater uma enorme maionese. Fica estacionado no mesmo lugar; correndo até mesmo o risco de se afogar. Assim é também no teatro. Quem não sabe atuar e não possui o sentido da representação grita e se dilacera desarticuladamente, fica rouco e desarranja completamente a voz, emite falsetes estridentes e fala em tom nasalado. Além disso, não consegue dominar os ritmos e os tempos, dá suas falas sem ouvir os outros e muito menos percebe o público. De modo geral, provoca um efeito danoso em quem escuta, já que está sempre dando a sensação de um esforço sobre-humano. Em teatro, o ator deve, pelo contrário, dar a impressão de estar atuando sem esforço algum e totalmente descontraído. Porém, não devemos economizar ou atuar em um tom mais baixo. Devemos, isso sim, aprender a agir com perfeito equilíbrio e controle, desenvolvendo uma grande potência em uma progressão inteligente, programada, localizando cuidadosamente pausas e respirações, de maneira a dar impressão de que não estamos fazendo absolutamente nenhuma força. Não pretendo entrar no terreno da bisbilhotice, mas tive a oportunidade de ver Gassman sair de cena depois de uma atuação que poderíamos jurar tranqüila e desabar estrondosamente em uma cadeira, exaurido. Eis o significado do ofício e do talento.

Em resumo: para realizar com dignidade o ofício e ser um bom homem de teatro, é preciso empenhar-se para obter todos esses conhecimentos, provenientes do estudo, da observação direta, da prática.

Concluindo: se não quiser levar uma rasteira, deve livrar-se dos preconceitos e evitar os modismos. Ligar-se ao tempo presente mesmo quando tratar de histórias do passado. Desconsiderar as definições, as categorias de importância, ou seja, as classificações de tipo aristotélico, que hierarquizam, põem em uma escala descendente de valores os gêneros: em primeiro lugar, a tragédia, depois o drama, em seguida a comédia, caindo até o teatro de bonecos, até chegar ao saltimbanco, ao palhaço.

HAMLET OU O BUFÃO

Quando comecei a fazer teatro, o gênero *clownesco*, por exemplo, era relegado ao público infantil. Diante desse esquematismo estúpido, tive logo vontade de atirar tudo para o ar. Pessoalmente, não entrei para o teatro com a idéia de interpretar Hamlet. Muito pelo contrário, sempre tive a aspiração de ser um *clown,* um bufão... mas seriamente. Naquele tempo, em Paris, tive a sorte de assistir a uma mostra de *clowns* vindos de toda a Europa. Durante três dias consecutivos, os *clowns* exibiram números vibrantes. Pois bem, metade do que vi nessa ocasião reencontrei depois nos textos dos jograis, nas atelanas e nas farsas antigas.

"JUGULARES SCURRAE"

A partir de uma jogralesca que está nas origens da poesia italiana vamos tratar da pesquisa e do método para abordarmos e lermos os textos. Tratei desse assunto há muitos anos, nas primeiras apresentações de *Mistero buffo*, mas parece-me importante retomar o tema... Naquela ocasião, iniciava o espetáculo sobre os jograis analisando junto com o público, de maneira jocosa, o texto *Rosa fresca aulentissima*. Esse texto faz aflorar nossas frisantes memórias escolares, pois trata-se do estrambote em heptâmetro incluído nas primeiras páginas de todas as antologias referentes à grande poesia italiana da Idade Média. Realmente, na antologia de Ricciardi encontramos o "ritmo cassinese" em primeiro lugar e, logo depois, a *Rosa fresca aulentissima*, datada aproximadamente de 1225. A data é apenas intuída em razão de uma lei sobre a qual falarei oportunamente.

Estamos no tempo de Frederico II da Suábia. Há um importante movimento cultural acontecendo nesta corte. Não é o caso de listarmos todos os cientistas, filósofos e poetas envolvidos na criação desse movimento, base para o nascimento do Humanismo. Não há o que temer, não pretendo dar-lhes uma lição sobre a poética antecessora do novo estilo. Desejo somente introduzir o assunto do meu interesse, ou seja, a maneira de ler um texto que na escola foi sempre apresentado com marotice e prevenção. Não fui eu que descobri a armadilha. De Bartolomeis, Toschi e o próprio De Martino já haviam fornecido todos os elementos para a análise correta do discurso, nem tão escondido assim, até mesmo daquilo mais escondido no interior da *Rosa fresca aulentissima*. Em primeiro lugar, esses estudiosos nos ensinaram a ler essa e outras obras lembrando-nos que se trata de jogralescas, isto é, textos para serem recitados com gestos, ações, uso de objetos e elementos cênicos, mesmo que pobres e alusivos. Para quase todos os nossos professores, mestres e acadêmicos, ao contrário, o gesto não existe. Eles ensinam que devemos devotar nossa atenção somente para a escrita. Precisamos ler o conteúdo do papel, sem nos perdermos em projeções paralelas, usando a imaginação em busca de alusões externas à escritura. Isso é sugerido claramente. Nunca há alguém para provocar: "Será que, associando essa frase com um gesto em contraponto, não consigo obter uma mudança de significado, alcançando o grotesco?". Além disso, a ironia do paradoxo quase nunca é atributo desses doutos acadêmicos.

O fato de ignorarem olimpicamente que o estrambote em questão deveria ser apresentado para um público foi uma grandiosa mancada desses sábios. Como dissemos: *Rosa fresca aulentissima* é obra de um jogral. Mas o que é um jogral? É um mímico que, além de usar o gesto, vale-se da palavra e do canto. Na maior parte dos casos, ele não se serve de nenhum texto escrito, mas transmite uma tradição oral, atuando de memória e também improvisando com freqüência.

OBRIGADO AOS ESCRIVÃOS E ÀS SUAS OUTORGAS

Os jograis quase nunca escreviam os seus textos. O deleite de transcrever as baladas, os estrambotes e os contrastes coube aos escrivãos, aos clérigos e aos tabeliães. Os códigos reunindo a maior parte dessas transcrições (Laurenziano, Pappafava) são os próprios códigos notariais, coletâneas de contratos e leis. No reverso desses atos, contratos e outorgas, os escrivãos ou os tabeliães anotavam o fragmento daquilo que haviam escutado no dia anterior na praça ou num pátio. Nem sempre a memória ajudava; desse modo, encontramos freqüentemente transcrições diferentes do mesmo contraste em dois diferentes códigos. Assim, por divergências de memória ou pelo prazer de contribuir com o momento poético, podemos encontrar os mesmos textos em diferentes variantes. Essas obras não chegaram até nós pelo empenho consciente de querer transmitir a obra poética aos pósteros. Somente tomamos conhecimento delas porque casualmente sobre o anverso da folha encontrava-se a escritura de um contrato documentando um ato estabelecido, servindo como testemunho para os herdeiros. Portanto, devemos parabenizar os tabeliães e os seus contratos. *Rosa fresca aulentissima* pode ser encontrada em dois códigos: o Laurenciano e o Vaticano. Pesquisadores sérios como Pagliaro e Contini concordam em atribuí-la a um jogral. Porém, a partir daí já nasce uma controvérsia. O nome desse jogral é *Ciullo* ou *Cielo d'Alcamo*?

JOGRAIS SÓRDIDOS

Sabemos que os jograis costumavam colocar apelidos com significado torpe – no mínimo. Todos os jograis alemães intitulavam-se com termos chulos, sendo Arschwurst ou Hanswurst os mais triviais. Não ficarei traduzindo. Desejo dizer apenas que o nome Hanswurst designava todos os jograis. Também os sobrenomes Ohlenspiegel ou Eulenspiegel sofriam uma corrupção na pronúncia de modo a obter um significado obsceno. O mesmo podemos dizer a respeito dos franceses. Os italianos não ficavam atrás: o nome de Ruzante, o maior de nossos jograis, originava-se de *ruzzare*, que no dialeto de Pádua significa "ir com os animais, copular com eles nos locais e nos tempos prediletos dos mesmos". Não sabemos se os mesmos são os animais ou os copuladores, os *ruzzanti*. Até mesmo a expressão *giullare* (jogral) origina-se de *ciullare*, cujo significado é "foder", tanto no sentido de zombar de alguém, como no sentido de fazer amor. Portanto, o *ciullo* é o instrumento principal para a realização do ato supracitado. Sendo assim, *Ciullo d'Alcamo* significa "O sexo masculino de Alcamo". Obviamente, na escola isso não é ensinado: preferem chamá-lo de *cielo* (céu) para tudo ficar muito mais azul. Com isso tentam evitar que o jogral seja reconhecido como um autêntico jogral de praça, pretendendo elevá-lo à condição de poeta, quem sabe da corte, com o nome enlevador de *Cielo*.

Os jograis atuavam usualmente em primeira pessoa, um único ator sobre um palco – ou mesa – mesmo quando realizavam os contrastes ou os *respetti*, ou seja, diálogos de dois personagens. Aliás, a virtude particular de um jogral era exibir-se diante do público apresentando dezenas de personagens diferentes. Usavam o seu próprio e excêntrico traje, mas também não desdenhavam as caracterizações. Durante a realização de uma feira, por exemplo, subiam de improviso sobre um banco (origem provável da palavra "saltimbanco"), vestidos de esbirro, médico, advogado, padre, mercador, e começavam sua exibição a partir daí.

De Bartolomeis presume que o jogral Ciullo se apresentasse caracterizado de boêmio (na Sicília, os boêmios tinham o privilégio da gabela). Essa sua intuição decorre de algumas confrontações de texto que vamos ver a seguir. Os gabeleiros percorriam as bancas do mercado coletando o imposto referente ao direito de uso do espaço público. Para transcrever o valor da coleta, colocavam-se em uma posição estranha, com uma perna levantada e o pé apoiado sobre o joelho, imitando um flamingo. Levantavam então a borda da saia (traje clássico masculino do século XIII), de maneira a revelar um livro amarrado às coxas mediante algumas cintas. Era o livro fiscal, no qual anotava-se a somatória das cifras, o nome, o sobrenome e a assinatura do mercador. O gesto, o saiote, a referência ao livro podem ser encontrados nas primeiras estrofes do texto. O gabeleiro dirige-se à moça debruçada na sacada de um rico palácio, ou melhor, um palácio de ricos, colocando-se em sua inconfundível posição. Inicia exatamente com o ato mímico alusivo. Desde o primeiro verso, o jovem começa a fazer oferendas de amor:

> Rosa fresca aulentissima,
> ch'appari inver la state,
> le donne ti desiano,
> pulzell'e maritate.*

E quem seria essa "rosa fresca perfumadíssima" a que o jovem se refere? O leitor simplório logo interpretará: "Trata-se da moça, é claro: ela é chamada de rosa fresca perfumada por seu amado...". Mas será isso mesmo? Na minha opinião, essa associação da moça com a rosa está completamente equivocada. Analisemos: "*Rosa fresca aulentissima, / ch'appari in ver la state...*". Aí já temos um disparate: a rosa fresca nunca aparece no verão, mas apenas na primavera, especialmente na Sicília. Se por acaso uma flor se abrir no verão, já não será fresquíssima e perfumada. Em Alcamo, perto de Palermo, as flores ficam todas secas e queimadas nessa época do ano. "*Rosa fresca aulentissima, / ch'appari inver la state, / le donne ti desiano, / pulzell'e maritate.*" Como assim? Então a moça desperta o desejo das virgens e casadas? Não parece um pouco estranho? Bem, poderíamos dar a seguinte explicação: "Sabem, naquele tempo, na Sicília, quando uma donzela era realmente linda, as outras mulheres ficavam enlouquecidas... '– Ah, se eu pudesse tê-la em meus braços e amassá-la um pouco, aquela rosa fresca...!' Para os homens qualquer mulher servia, até as horrorosas, mas uma rosa fresca e perfumadíssima, só as mulheres eram capazes de apreciar..." Entretanto, por mais saborosa que seja essa interpretação, não acredito que ela possa ser sustentada. D'Ovidio – todos nos lembramos dele, o professor – já disse o seguinte: "Atenção, ignorantes! É '*domine* te desejam', que diabos! Os homens, senhores, patrões-*domine*, machos! É *dòmine ti disíano, / pulzelle e maritate...*".

---

* "Rosa fresca perfumadíssima / que aparece no verão / as mulheres te desejam / donzelas ou amasiadas." (N. T.)

OS SENHORES TRANSVESTIDOS

Ou seja: os senhores, tanto "as virgens" quanto "as casadas". Estamos em pleno domínio da homossexualidade.

E por que isso? Deixemos a questão em suspenso por algum tempo e sigamos em frente. Aliás, voltemos para trás: precisamos retornar ao personagem do gabeleiro, também chamado de "grou" ou "grua" por causa da posição que assumia ao registrar a coleta, após ter levantado o saiote. Ora, a chave do mistério está justamente nessa indumentária: no siciliano daquele século, e talvez até hoje em dia, o saiote era chamado de *la stati*. Esclarece-se, assim, o jogo de palavras, onde a rosa *ch'appari inver la stati* contém uma alusão maliciosa: o gabeleiro espertalhão levanta a barra da *stati* e por baixo dela desponta ... uma rosa. E havia de fato uma rosa: de acordo com o costume, ao receber a visita do boêmio, o florista o presenteava com uma flor (possivelmente uma rosa), que devia ser conservada entre as páginas do livro fiscal. Tratava-se de um gesto simbólico, onde a rosa representava uma forma de abono. O ritual pedia que o boêmio aceitasse a flor e a guardasse entre as páginas do livro, utilizando-a como marcador. Acredita-se, inclusive, que uma rosa de pano era utilizada com a mesma finalidade durante o inverno.

Recapitulemos a ação mímica: o jogral caracterizado de boêmio coloca-se na postura do grou, com a *stati* levantada, tornando visível a rosa que desponta das páginas do livro. Convenhamos que não é preciso ter uma imaginação exageradamente sórdida para intuir que aquele botão de rosa faz alusão a uma parte bastante vivaz do aparato sexual masculino! Eis aí, portanto, a rosa tão amada e desejada pelas virgens e casadas – não pelos *domini*... Bem, pelos *domini* também, mas de outro gênero... Vamos recomeçar, acompanhando os versos com os gestos apropriados: "*Rosa fresca aulentissima, / ch'appari inver la stati*" – aqui o jogral levanta a saia, alude ao botão que aparece como que inesperadamente, piscando com garbo e pudor, mas também com incontida satisfação – *le donne ti desiano, / pulzell'e maritate*. A obscenidade logo se torna patente. Claro, esse é um texto obsceno, completamente obsceno – mas na escola não se pode apresentá-lo explicitamente dessa maneira.

Continuemos com o segundo verso (é sempre o boêmio quem fala): "Por tua causa, não consigo dormir, nem à noite nem de dia" (aí existe uma súbita mudança de interlocutor, como que dirigindo-se à mulher, mas sempre aludindo ao primeiro). "*Per te non ajo abento nott'e dia, penzando pur di voi madonna mia.*" Vamos prosseguir: "Faça-me sair deste fogo de amor, se tiver vontade". "*Tragemi focora de l'este a bolontate.*" Sabemos perfeitamente como as donzelas e amasiadas conseguem fazer baixar o fogo da rosa e de seu dono... Não é preciso insistir... se tiverem vontade.

"*UNA NOTTE ABBRAZZATO CU'TTE*"*

A moça postada à janela irá responder. Porém, atenção, ela não é uma nobre como tontamente acreditam alguns pesquisadores medíocres. Quanto ao jovem cortejador, já sabemos, ele nada tem de aristocrático. Ambos fingem falar a linguagem dos senhores, mas obviamente estão parodiando a fala falsa e afetada dos mesmos. Portanto, a moça assume ares de grande dama, mas é evidente, para o público principalmente, que se trata de uma camareira, talvez até mesmo de uma lavadeira debruçada na janela do palácio. Eis o que ela diz: "Pode tirar o seu cavalinho da chuva. Nunca vou aceitar fazer amor com você. Aliás, preste atenção, seu feioso: vai ser mais fácil você amar o mar... trepar com ele... semear ao vento... Comigo, você nunca vai chegar a fazer amor". E, para arrematar: "Antes enclausurar-me em um convento do que fazer amor com você. Faço-me tosquiar o cabelo. (Ao vestir o hábito, as noviças deviam cortar rente o cabelo.) Estando no convento, não vou ter mais você pegando no meu pé... e voltarei a viver tranqüilamente".

---

* "Uma noite abraçado a ti." (N. T.)

"Ah, é?", respondeu o jogral, continuando em sua postura de nobre valentão. "Se você se enclausurar, eu farei o mesmo. Não no mesmo convento, mas em um monastério para frades. Também rasparei a cabeça. Vou estudar, aprender... Então, ordenado, irei procurá-la no convento para confessar você e no momento certo: crau!" A palavra "crau" não integra o verso. Eu a acrescentei como um reforço, mas na realidade ela está implícita. Tanto que logo a moça respondeu, indignada: "Crau? Isso é uma infâmia! Como você pode se atrever a cometer um ato tão bárbaro e blasfemo a uma esposa de Cristo? Antes de condescender com tal ato de violência, vou preferir atirar-me no mar e morrer afogada". "Muito bem. Você se atira no mar – o boêmio a persegue – e eu também me atiro. Mergulho até as profundezas, pego-a pelos cabelos, arrasto-a até a areia e, do jeito que você estiver, crau!" Pasma, a moça exclama balbuciando: "Eu ouvi bem? Mesmo afogada? Até mesmo morta?". Ela prossegue, argumentando com uma candura admirável: "Mas não há nenhum prazer em fazer amor com uma afogada". Evidentemente, ela já tinha ciência disso. Quando uma prima dela se afogou, um passante percebeu o incidente e resolveu experimentar... "Uma droga! – comentou. – É bem melhor um filé de cação!"

Transtornada, a moça agride-o: "Cuidado! Se você ousar pôr suas mãos sobre mim, desato a gritar sem parar... E quando os meus parentes chegarem e o virem tentando me violentar, eles vão enchê-lo de pauladas, até deixar você morto e esticado". Há uma breve pausa. O jovem, sorrindo ironicamente, continua fazendo o papel do nobre que tudo pode... até responder (atenção: estou repetindo literalmente o que diz o texto original): "*Se i tuoi parenti trovanmi, e che mi pozzon fare? Una difensa mettocidi duemili ugostari: non mi toccara padre-to per quanto avere ha'n Bari. Viva lo imperadore, grazi'a Deo! Intendi, bella, quel che te dico eo?*".*

---

* "Se os seus parentes chegarem, o que eles podem me fazer? Colocarei uma defensa de dois mil *ugostari*: seu pai não poderá me tocar, por mais bens que possa ter em Bari. Viva o imperador, graças a Deus! Entende, bela, o que estou lhe dizendo?". (N. T.)

Não se entende patavina! Por que não se entende? Não porque a linguagem seja obscura, mas pelo simples motivo de que nada sabemos dos fatos históricos mencionados no verso, com evidentes referências satíricas à política de Frederico II da Suábia e as leis promulgadas naquele período. Foi a partir desses fatos que se pôde fixar o ano de nascimento da jogralesca, pois data justamente de 1225 a promulgação das leis mencionadas: as "leis melfinanas".

"VIVA LO'IMPERADORE, GRAZI'A DEO!"

Eis os fatos: alguns anos antes, Frederico II havia organizado uma expedição para a Terra Santa. Promete ir até lá para libertar o Santo Sepulcro. Porém, ao chegar na costa africana, desiste rapidamente de cumprir sua promessa, pois conhece alguns xeiques e logo sela vantajosos acordos comerciais – nesse tempo, o petróleo ainda não era o ouro negro, mas já existiam outras riquezas tentadoras. Frederico II retorna para casa, cogitando em fazer uma escala em Bari. Antes disso, é informado da irrupção de uma grande revolta camponesa na Sicília. A confusão é tremenda; os camponeses queimaram os atos notariais que hipotecavam suas terras, resgataram suas colheitas e pretendem colocar em prática a autogestão. Porém, os grandes proprietários, os príncipes e os barões conseguem recuperar o controle da situação e organizam uma repressão terrível. Quando Frederico II desembarca e põe os pés em terra firme, na Puglia, a ordem já fora restabelecida, com milhares de camponeses pendurados e postos a secar.

Tencionando distribuir um prêmio a todos aqueles que labutaram com tanta devoção e sabedoria em prol da paz, o imperador decide promulgar novas leis. Particularmente, a que nos interessa é aquela que recebeu o nome de *defensa* – "defesa". Essa lei determinava que os nobres surpreendidos violentando uma mulher não seriam encarcerados se pagassem uma multa, chamada justamente de *defensa*, no valor de dois mil augustares, aproximadamente duzentas e tantas mil liras de hoje... (dependendo da flutuação cambial). Essa quantia deveria ser recolhida no ato, possivelmente ainda sobre o próprio corpo da moça, sendo que o rito exigia que o violentador erguesse as mãos para o alto, gritando: *Viva lo'imperadore, grazi'a Deo!*. Nessa altura dos acontecimentos, se alguém ousasse tocar a mão no violentador já inocentado graças ao pagamento seria enforcado na primeira árvore à direita. Era a lei! Portanto, agora é fácil entender o sentido do discurso: "Se os seus parentes chegarem, o que eles vão poder me fazer? Coloco uma *defensa* de dois mil augustares. Seu pai não poderá me tocar, apesar de todas as suas riquezas, pois eu já cumpri a lei: 'Viva o imperador, graças a Deus!'. Entende, beleza, o que estou lhe dizendo? Entende, beleza, o quanto você está fodida?".

E o escárnio, é claro, dirige-se muito menos à moça do que às pessoas que estão ouvindo. São elas os verdadeiros ferrados, os espectadores. "Eu os enquadrei, joguei em suas costas leis que os colocaram de joelhos. Passei-lhes a perna e ainda por cima zombo de vocês!" Isso nos faz entender – se pensarmos no tipo de educação que fornecem normalmente nas escolas – que estamos submetidos constantemente a toda sorte de trapaça na transmissão de cada conhecimento.

O PAPEL DOS JOGRAIS

E por falar em escolas, já que elas não são nada generosas em relação aos temas que realmente nos interessam, gostaria de acrescentar algumas observações sobre o papel dos jograis na sociedade da Idade Média. Em sua obra *História social da arte,* Hauser trata muito amplamente da diferença entre jogral, trovador e clérigo vagante. Em minha opinião, com excessivo esquematismo, traçando divisões muito nítidas entre jograis, contadores de histórias, prestidigitadores e clérigos.

Pessoalmente, penso que entre um papel e outro não existiam diferenças tão drásticas. Certos jograis eram usados inclusive como correio pelos poetas da corte, os trovadores, para narrar ou cantar nas outras cortes o que o príncipe – talvez ele mesmo no papel de trovador – havia escrito em tom lírico ou de ironia. Existia também quem sabia ser jogral e trovador ao mesmo tempo, como Ruggero Pugliese, nascido em Siena no século XIII, homem de cultura, bastante cáustico e irreverente, processado e quase queimado na fogueira por essa sua desfaçatez. Baseado em seu processo, desenvolveu uma lengalenga divertida e trágica simultaneamente. Em uma outra balada, relaciona tudo o que um bom jogral deve saber fazer: cortejar, cantar, pegar no ar, zombar dos elegantes, trapacear nas cartas e nos dados, jurar em falso, fazer serenata ofensiva e para flerte, falar latim falso e grego verdadeiro, fazer o falso parecer verdadeiro e quase falso o verdadeiro. Em suma: ambigüidade, com os valores estabelecidos contraditados. Um verdadeiro jogral, enfim.

Entretanto, não desejo ver minha opinião sobre o papel do jogral gerando equívocos; induzindo, por exemplo, a vê-lo como símbolo de uma revolta permanente contra o poder, responsável pela tomada de consciência da plebe, espécie de intelectual em tempo integral, totalmente dedicado à formação cultural das classes subalternas.

Não, por favor! *Sine qua non,* jogral não significa ator dedicado exclusivamente à emancipação e à tomada de consciência do povo. Existiam desde jograis ao lado da plebe, até jograis reacionários e conservadores prestando serviços ao poder; existiam os agnósticos e os que se expunham ao perigo; existiam tantos de um lado como tantos do outro. Enfim, era praticamente igual a hoje.

OS JOGRAIS NA GUERRA DOS CAMPONESES NA ALEMANHA

A pesquisadora dinamarquesa-alemã Katrin Köll, estudiosa do teatro medieval, conseguiu juntar uma documentação espantosa sobre a atividade dos jograis na Alemanha, particularmente no que se refere ao seu comportamento durante a guerra dos camponeses, acontecida entre os séculos XVI e XVII. Podemos ver as atas dos processos de jograis condenados à morte por aproveitarem-se dos salvo-condutos que lhes permitiam atravessar todo o território alemão, servindo como elementos de ligação entre os vários grupos de rebeldes, dispersos entre a Suábia, Baviera e Áustria, chegando até o Tirol, a Croácia e a Boêmia.

Porém, pelos processos podemos perceber que os jograis não se limitavam a fazer o papel de simples meninos de recados, mas desempenhavam uma grande atividade propagandista... Em suas apresentações, vociferavam contra a rapinagem organizada dos grandes latifundiários, condenavam o mercantilismo, a corrupção do clero romano e o oportunismo hipócrita dos recém-chegados padres luteranos. Como prova de culpa dos jograis, eram anexados aos processos os documentos que continham os temas grotescos desenvolvidos nas jogralescas, além dos folhetos ilustrados distribuídos ao público durante as representações, incluindo caricaturas litografadas com legendas de sonetos satíricos e tiradas bufas. Esses folhetos, reproduzidos de maneira estupenda, foram publicados na antiga Alemanha Oriental, em uma edição da qual eu possuo uma cópia.

Em outros documentos descobrimos que, pelo contrário, alguns desses jograis se colocavam a serviço da polícia feudal. Fazendo-se passar por simpatizantes da revolta dos vilões, recolhiam informações, denunciavam e colaboravam para capturá-los. Como era praxe, nessa época, esquartejavam-se os revoltosos. Vez por outra, esses espiões bastardos eram descobertos pelos camponeses, que certamente não se mostravam mais meigos em sua vingança.

Coletando testemunhos históricos sobre os jograis, Köll também publicou um outro documento no qual os jograis são elevados ao máximo da consideração e do aplauso. O fato documentado aconteceu em Berna. A cidade confederada, regida por um governo comunal, na primeira metade do século XVI, é ameaçada por tropas borgonhesas. O exército comunal, constituído em grande parte por cidadãos voluntários, vai ao encontro do exército francês, composto somente por grandes profissionais da guerra. Os dois exércitos alinham-se numa vasta planície, no fundo das colinas, com o lago à direita e a cidade detrás. É o amanhecer. O comandante dos borgonheses ordena o adiamento do ataque até o momento em que o sol estiver mais alto. Atacar naquele momento representaria uma grande desvantagem para o seu exército, pois o sol rasante tinha os seus raios incidindo diretamente sobre os olhos de seus soldados.

Então, diante do exército de Berna alinham-se dezenas de jograis vestindo trajes bufos. Alguns estão sobre pernas-de-pau, outros cavalgam porcos e asnos adornados com insígnias do exército oponente. Encenam com grande fragor uma batalha em pantomima, ironizando a vaidade dos borgonheses e os representando como bundas-moles, uma corja de balofos, covardes e chifrudos. Ante tal obsceno espetáculo, os borgonheses, comendo-se de raiva, são obrigados a permanecer alinhados, imóveis, resistindo aos insultos e zombarias... Porém, quando os jograis abaixam as calças e dão início a uma peidorrada, fazendo o gesto de defecar-lhes no rosto e de limpar o traseiro nas bandeiras com as insígnias borgonhesas, toda a primeira linha da infantaria não resiste... Centenas de soldados lançam-se contra os bufões, que não cessam com seus escárnios e palhaçadas, e acabam por misturarem-se às linhas dos berneses... Os chefes borgonheses esgoelam-se, sinalizam para que os indisciplinados retornem à linha original, mas é tarde demais. O conflito já irrompeu... e Berna leva vantagem.

É por isso que no antigo estatuto da cidade consta que os jograis têm o direito à hospitalidade em Berna em qualquer dia do ano, vindos de qualquer lugar, gozando do privilégio de atuarem sob proteção e aplausos, e, além do mais, estão dispensados de pagar quaisquer taxas ou tributos.

A HISTÓRIA FEITA COM AS GAVETAS

Antes de encerrar esta jornada, gostaria de acrescentar algumas palavras a respeito do perigo representado pela esquematização. Deparei-me muitas vezes com textos nos quais os autores estão preocupados unicamente em fixar uma classificação histórico-cultural à grande quantidade de estilos e formas existentes nos teatros da Europa renascentista. Desse modo, colocam, de um lado, a *Commedia dell'Arte* como único gênero teatral existente na Itália nos séculos XVI e XVII, e do outro o teatro francês anterior e contemporâneo de Molière, seguido do teatro espanhol e, mais além, bem à parte, o teatro inglês, considerando este último como um teatro de concepção preestabelecida e literária, isento totalmente da verve do improviso.

Pois bem, como essa simplificação é epidêmica, remetendo-nos outra vez de modo inexorável até as academias aristotélicas, permito-me refutar toda essa argumentação. Posso afirmar que tais divisões verticais em questão não existem: a história não pode ser encaixada em jaulas ou gavetas, com tudo em ordem, com tudo em seu lugar! Para começo de conversa, quem disse a esses doutos que no teatro molieresco não havia espaço para a improvisação ou que os atores ingleses da época elisabetana não atuavam de improviso? Os atores de Shakespeare e de Molière atuavam de improviso sim, e como!... Ajustando seus papéis para diferentes públicos. Podemos comprovar isso em uma versão de Hamlet que chegou até nós, na qual descobrimos que o ator Richard Burbage havia reescrito mais de uma fala por sua própria conta, pinçando frases completas de outras tragédias, inclusive de outros autores que não Shakespeare.

Quanto à outra afirmação – igualmente categórica –, que considera a *Commedia dell'Arte* como a única e dominante forma de teatro da Itália, gostaria de recordar que, no mesmo período, existiam autores como Della Casa, Della Porta, Aretino, Giordano Bruno, Buonarroti il Giovane; além de muitos outros, completamente autônomos da *Commedia dell'Arte.*

Mas a mais estapafúrdia esquematização sentenciosa foi aquela que ouvi ser proferida recentemente por um emérito docente; ei-la: "A *Commedia dell'Arte* morre quando é formalizada, ou seja, no momento em que os argumentos são substituídos por textos com diálogos fixos, indicações de cenários e personagens encaixados na trama. A *Commedia dell'Arte* morre quando o prazer do imponderável é vencido pelo prazer de imprimir a obra definitiva".

Obviamente, há muito tempo é senso comum afirmar que quando Goldoni decidiu estruturar definitivamente o texto, para reformar a comédia e castrar o improviso, ele acabou colocando a tampa do caixão sobre a mesma. Entretanto, afirmo: eu seria mais cauteloso em dobrar os sinos do *De profundis*... São ousadias perigosas de coveiros apressados. Eu não me sentiria à vontade em dizer: "A *Commedia* nasceu aqui, ali ficou um pouco mal... lá saiu perdendo... morreu acolá". Mesmo porque, para mim, a *Commedia dell'Arte* não morreu jamais. Eu a sinto em mim, viva, rica. E sei que também é assim para outra infinidade de pessoas de teatro. Pessoas de hoje, ontem e anteontem... O teatro de variedades, o *avanspettacolo*... O teatro cômico de todo o nosso século: Petrolini, Ferravilla, Totó; eles nada fizeram além de religar-se ao grande pulmão da *Commedia*, voltando a desenvolver temas e elementos de saltar à vista. E minha argumentação também vale para Eduardo de Filippo: em todo o teatro napolitano dos últimos cinqüenta anos sente-se a influência realmente inesgotável da *Commedia*.

Portanto, aquele que quer colocar sobre a *Commedia* a lápide com a inscrição "aqui jaz", problema seu; para mim, eu a vejo ainda gozando de perfeita saúde, bebendo, desfrutando a vida, fazendo amor, divertindo-se a valer: a mesma vigorosa puta de sempre!

TERCEIRA JORNADA

GRUDAR O ESPECTADOR NA POLTRONA: A "SITUAÇÃO"

Há um ensaio de Sartre, infelizmente sem tradução em italiano, intitulado *Teatro popular*, *teatro de situação*. Em teatro, o que significa "situação"? Significa a estrutura básica que permite fazer evoluir a trama narrativa, envolvendo o público por meio da tensão resultante e que o torna participante das reviravoltas do espetáculo. Não fui muito claro? Será que sofismei um pouco? Vocês entenderão melhor, possivelmente, se eu disser que situação é o mecanismo existente na narrativa pelo qual o espectador é capturado e grudado à poltrona. Com uma definição mais crua, mas bastante eficaz, Blasetti dizia: "É o parafuso que sai do assento e atarraxa o espectador pelo traseiro". Em *Hamlet* existem, no mínimo, quinze situações, uma sucedendo a outra. A seguir, vamos ver algumas delas.

A primeira situação: o espectro surge e, com voz de arroto profundo, começa a inquirir Hamlet, gritando-lhe: "Sou o espírito do seu pai puto da vida. Fui assassinado! E pasme, foi o seu tio. Que, além disso, surrupiou-me a esposa". É possível acreditarmos em tal homem? Sabemos que os mortos eventualmente endoidecem. De qualquer maneira, Hamlet decide investigar. Outra situação: o irmão de Ofélia – a jovem apaixonada por Hamlet – está partindo. Vai estudar em Paris. Durante a situação de despedida, Polonius, o pai de Ofélia, expõe a situação geral da tragédia: ficamos sabendo então acerca da situação que envolve a ligação sentimental entre o jovem príncipe e Ofélia. Porém, logo em seguida, é-nos apresentada outra situação: Hamlet pede para que um grupo de comediantes represente a história de um crime similar diante do seu tio-rei. Ele quer tentar, por intermédio desses atores, criar uma situação de tensão "psicodramática", que poderá fazer explodir a tampa do crânio do assassino. O fratricida, possivelmente, não irá resistir a tamanho maquiavelismo.

Nova situação: o tio desconfia firmemente que Hamlet está suspeitando dele. Por sua vez, Hamlet percebe isso e, para não se expor, finge estar louco. Interpreta o papel do demente devaneante. Assim, implica com a mãe, trata Ofélia a chutes e pontapés, a qual por sua vez – outra situação de ligação – começa a agir como louca, porém de verdade. Realmente, Ofélia é a única que não consegue entender em que diabo de situação está metida. E assim a trama vai evoluindo, num crescendo diabólico: cadáveres, reviravoltas de direção e situações e, como desfecho, o massacre da última cena, que é o ponto agudo de convergência de todas as coordenadas e de todas as mudanças de situações, momento de liberação da catarse final.

Assisti à apresentação dessa tragédia por uma companhia de pés-rapados. Apesar disso, como confirmação da genialidade dessa máquina de situações que é o Hamlet, testemunho que permaneci firmemente enganchado à história. Mesmo conhecendo o texto de cor, eu era enlaçado pelas situações, que me permitiam superar o incômodo causado pela algazarra amadorística.

JULIETA, A LOUCA!

Se não houvesse uma situação básica em *Romeu e Julieta*, os monólogos e os diálogos dos dois amantes não fariam o menor sentido. Por exemplo, quando Julieta em seu monólogo diz: "Oh, Romeu, por que és tu Romeu? Muda o teu nome. O que é Romeu? É um braço, uma parte de ti, um pé, uma mão?". Eis aí, se uma jovem qualquer, alguém de quem nada sabemos, falasse esses versos... imaginem, a cortina se abre, uma jovem atriz surge, debruça-se no balcão e começa: "Oh, Romeu, Romeu, por que és tu Romeu? Muda o teu nome". Os espectadores vão se olhar entre si, embasbacados: "Tá maluca?". Mas devido à situação que nos foi proposta anteriormente pelo autor... o conflito familiar... aqueles versos nos parecem poéticos, nos sensibilizam. São dois seres apaixonados impedidos de se unirem por causa das respectivas famílias, as quais encontram-se em pé de guerra – um primo de Julieta foi morto há pouco justamente por Romeu, e também Mercúcio, amigo fraternal de Romeu, foi traspassado. A partir de tudo isso, gera-se uma tremenda confusão, com armadilhas, equívocos, subterfúgios, etc., enfim, todo um jogo de situações que determina o sentido e o significado dos diálogos, ressaltando o jogo teatral e a moral.

Retomando uma outra frase de Sartre, direi que "sem situações, inexiste teatro". Agora, vamos analisar algumas tragédias gregas. *Medéia* sustenta-se sobre uma seqüência incrível de situações: ela abandona o pai por amor ao argonauta, o trai, mata o irmão, casa-se com Jasão – ladrão de velocinos de ouro – , que, por sua vez, abandona-a por uma outra mulher, Creúsa. Humilhada, Medéia vinga-se. Elimina a nova amante, queima vivo o pai de Creúsa e, não suficientemente satisfeita, degola os próprios filhos. Do mesmo modo, em Filoctetes há uma contínua sucessão de situações: uma serpente canalha pica Filoctetes na perna, que gangrena. Ele é abandonado em uma ilha, Ulisses surrupia-lhe o arco, o filho de Aquiles entra em crise. O mesmo raciocínio é válido para todas as outras tragédias, desde Fedra até as Troianas. No teatro cômico romano encontramos inclusive um número excessivo de situações: duplicidade e troca de identidade, disfarces, transvestimentos, mudanças de papéis, equívocos, paradoxos, reviravoltas... Evidentemente, todas situações que são elementos estruturais da comédia...

COM EDUARDO,* ATROPELADOS POR UM CARRO

Quando falamos de um texto ou de um espetáculo, a primeira coisa a que nos referimos é a situação. Certa vez, encontrava-me em

---

* Eduardo de Filippo, autor, diretor e ator italiano. (N. T.)

Trieste e passeava pela cidade com Eduardo. Em um certo momento, estávamos tão excitados em contar, um ao outro, histórias de teatro que, por um triz, não fomos atropelados por um carro. A história do teatro italiano teria se enriquecido de uma situação esplêndida. Porém, com um salto agilíssimo, nos desviamos do carro. Dirigindo-se ao motorista do automóvel, obcecado em ceifar a vida de homens de teatro, Eduardo exclamou: "Ei! Você está atrás do grande golpe?".

Vocês têm idéia do motivo de nossa desorientação? É porque nós nos recordávamos de uma das mais belas situações do teatro napolitano. Alguns de vocês já devem ter ouvido falar da "cantata dos pastores", um gênero de espetáculo que se desenvolveu na segunda metade do século XVII, derivado da *Commedia dell'Arte* e do teatro popular. A situação-chave é aquela em que os diabos procuram fazer cair em suas armadilhas a Nossa Senhora e os santos. Os personagens motores do espetáculo, porém, são dois imorais, dois vagabundos picarescos, Razzullo e Sarchiapone. Uma dupla de *mort'e famme** que se enredam em todo gênero de rolos para sobreviver. Fingindo-se de carregadores, oferecem ajuda para uma camponesa transportar cestas cheias de alimentos até o mercado, onde as comercializaria. No meio do caminho, tentam roubar toda carga, sendo perseguidos e alcançados pelo marido da mulher, que deseja enchê-los de bordoadas. Nunca conseguem se dar bem.

Posteriormente, ocupados em revirar um latão de lixo próximo de uma taverna, representam uma refeição "pantagruélica". Roem espinhas de peixe, enumeram os sabores deliciosos de todos aqueles restos, insultam o cozinheiro já que ele não preparou algo com suficiente esmero e sabedoria, discutem as várias técnicas da cozinha refinada. Mais tarde, quando estão passeando pelo Vomero deparam-se com a chegada de uma mulher. É a Nossa Senhora – personagem fixo nas cantatas dos pastores – vestida como a Virgem de Pompéia. Na tradição popular, esta é a verdadeira Nossa Senhora: adornada com cascatas de colares e jóias, penduricalhos, ex-votos e notas pregadas na roupa com alfinetes. Ela movimenta-se com sensível embaraço, como se estivesse longe de seu hábitat. Ao esbarrar com Razzullo e Sarchiapone, diz: "Perdão, mas como eu faço para ir à Palestina?". Os dois imorais se entreolham: onde fica a Palestina? E, equivocadamente, pensam que se situa do outro lado da baía de Nápoles. Oferecem-se para ajudá-la: "Nós podemos levá-la, bela senhora...". Roubam um barco e põem a Nossa Senhora dentro dele. Quando estão no meio da baía, o vento refresca, o mar começa a engrossar, há uma tempestade em formação. Sem saber remar, apesar de terem se fingido de pescadores, quase viram o barco. O vento torna-se mais forte, as ondas ficam assustadoras. Razzullo e Sarchiapone, aterrorizados, põem-se de joelhos e começam a rezar à Nossa Senhora. Ela está aí, mas eles a invocam dando-lhe as costas: "Nossa Senhora santíssima, ajude-nos!". Ela comove-se com as súplicas daqueles charlatões e realiza um milagre. Isso é fichinha para ela... nada mais do que estender o seu véu, que se infla instantaneamente, elevando o barco e fazendo-o escorregar pelo ar, sobrevoando as ondas... "Nossa Senhora santíssima, obrigada por este belíssimo milagre". Não passa pela cabeça de nenhum dos dois que aquela "forasteira" possa ser a própria Nossa Senhora. Em seguida, os três ainda permanecem no barco, mas em um mar liso, em plena bonança.

---

* Expressão em dialeto napolitano; traduz-se por: mortos de fome. (N. T.)

Porém, eis que no horizonte surge um barco com muitas velas. É uma embarcação de piratas, que logo os capturam. Os dois vagabundos tentam negociar pela Nossa Senhora: "É nossa, de nossa propriedade, nós podemos vendê-la a vocês. Dêem-nos uma porcentagem sobre o seu resgate e também nos deixem salva a vida". Ao invés disso, os piratas afeiçoam-se pela Nossa Senhora, encantados com a sua doçura – no mínimo – desarmante, decidindo cortar a cabeça dos dois homens. Eles são forçados a ficar de quatro, com a cabeça inclinada. Logo, eles clamam: "Oh, Nossa Senhora, ajude-nos, santíssima virgem!". Em vão. Trac! A machadinha cai, as cabeças saem rolando. Ambos, embora decapitados, correm atrás das respectivas cabeças, pegam-nas e as ajeitam sobre o pescoço. Só que se enganam: um colocou a cabeça do outro. Razzullo, barrigudo, está com uma cabeça magra e minúscula, enquanto Sarchiapone ostenta uma cabeça rechonchuda e exagerada sobre um corpo delgado e definhado.

Os dois imorais e a Nossa Senhora finalmente chegam à Palestina, onde se separam: "Bom dia, senhora, até logo e obrigado". Razzullo e

Sarchiapone perambulam à procura de alguém para engabelar. Escutam que há um estábulo onde nasceu um redentor. Avistam uma infinidade de pessoas dirigindo-se até lá. Todos levam oferendas para depositar aos pés da sagrada família. Os dois entreolham-se e exclamam em uníssono: "O quê...!? Só se formos dois idiotas para não aproveitar a situação. Existe um estábulo abandonado um pouco mais adiante; vamos criar um presépio por nossa própria conta". "Certo – galhofa Razzullo –, eu faço o papel da mãe e você faz o pai do redentor... e vamos dizer que ele nasceu aqui." Um deles se caracteriza de mulher, o outro se disfarça de José, com barba postiça e todo o resto. Roubam uma ovelha, enrolando-a em um retalho de tecido cortado em faixas. Colocam-na em um berço e põem-se de joelhos para rezar. Aos pastores que passam, gritam descaradamente: "Somos nós os redentores! Ei! Venham, o presépio é aqui!". Alguns caem na conversa fiada e deixam sua oferenda. Porém, acontece o imprevisto: o estábulo é invadido por guardas armados. São os soldados de Herodes, que receberam a ordem de cortar a cabeça do menino santo. Dirigem-se até o berço, tiram a ovelha embrulhada e – zás! – cortam-lhe a cabeça. Partem satisfeitos. Os dois imorais, ainda disfarçados, desatam a chorar, gritando: "O nosso patrimônio... Olha só o que estes esbirros bastardos fizeram... roubaram até mesmo os cestos com as oferendas!". Naquele mesmo instante, diante do estábulo, passam a Nossa Senhora, José, o menino e o burro. Estão em fuga para o Egito. A dupla dirige a palavra à Nossa Senhora: "Por favor, senhora, nos ajude. Se soubesse da desgraça que nos aconteceu!". Nem agora eles a reconhecem. A Nossa Senhora comove-se com a história de Razzullo e Sarchiapone, deixando-lhes a maior parte das oferendas carregadas no burro. "Que boa senhora! Quem será ela? Esquecemos de perguntar. Em todo caso, rezaremos para ela uma oração à Nossa Senhora." Como dois cegos, em todo o desenrolar da história, nunca se aperceberam do prodígio que estavam vivendo.

TRÊS MÍMICOS CEGOS

Espero que até aqui, ao contrário de Razzullo e Sarchiapone, nenhum detalhe tenha escapado de vocês que acompanharam o desenrolar dos acontecimentos, especialmente a respeito das técnicas envolvidas nas contínuas reviravoltas existentes na narrativa. É a situação que dá sustentação a essa história. Porém, neste momento, desejo fazer uma demonstração prática, ao vivo, com a ajuda de três rapazes com alguma experiência em mímica.

> Ora, vamos, coragem, não importa se estão nos primeiros passos. Ótimo, bravo... Vocês três... Subam. Agora, vou fazer cada um realizar um mesmo movimento. Irei lhes indicar do que se trata, porém sem revelar-lhes a situação por trás da história. Ou seja, vocês vão mimar às cegas. Ora pois, imaginem... É o seguinte: vindos do fundo do palco, vocês entrarão em cena denotando desespero. Ao mesmo tempo, circunspectos e tensos. Olharão ao redor; aí existe um muro, ali uma porta. Tentarão empurrar essa porta e abri-la. (*Sugere agarrar a maçaneta e mima empurrar a porta com o ombro*). Mas ela está fechada. Não há nada a fazer. Então vocês vão tentar subir no muro, esperando poder ver algo que está do outro lado. Mas é impossível, pois o muro é muito alto. Afastam-se e dirigem-se para o outro lado do palco, assim... (*Realiza todas as passagens, desenhando com precisão cada parede, objeto ou espaço que encontra*)...Tentarão abrir uma porta do outro lado... Um, dois, nada. Ela também está travada. Angustiados, indicando sempre uma tensão dramática, irão até o fundo, olharão para a direita e para a esquerda, com esperança de descobrir alguém ou alguma coisa: "Não, não há nada!". Viram-se, e finalmente: uma esperança! "Sim, ali está a salvação! É maravilhoso!" Observam... Mas algo lhes perturba, aliás, aniquila-os, fazendo-os cair de joelhos... Igual a esta minha posição, totalmente agachados. A ação termina aqui. Está claro? Então, vamos fazer juntos. (*Apanha pela mão um dos jovens atores*) Mimarei com você, vem comigo, vamos fazer ao mesmo tempo. Entramos correndo, desesperados... o desespero estampado no rosto e no gesto. Eis aí a porta. Vai, tente abri-la, agarre a maçaneta. Empurre. Pois bem, não há nada a fazer. A porta não abre. Espere, aqui existe um muro, indique-o, apoiando-se nele por meio das mãos espalmadas. Finja tentar subir nele. Alongue-se, opa, opa, nada, é impossível, vamos cair fora daqui, devagar, opa, opa, olhe antes. Um momento, desculpe-me, espere, tateie antes, pois é possível que esteja aberta, sem precisar empurrar. Você não tem condições de saber previamente que a porta está trancada; se se jogar sobre ela, der golpes com o ombro, e ela estiver aberta, você vai acabar rolando no chão. Vá lá para o fundo... hein? Existe outra porta sim, mas, desculpe, você antes deve desenhar a maçaneta, portanto não pode chegar com a mão fechada. Abra a mão, assim... Isso... Agarre, pegue a

maçaneta, e depois empurre. Empurre com todo o corpo, até o máximo de desequilíbrio. Vai. Assim, bom, depois largue a maçaneta. Não desse jeito, assim você a arranca de um só golpe. Esqueceu-se de que a estava segurando na mão? Veja, você deve fazer assim... Não, ei, saiu de novo na sua mão!... Se você se afastar sem abrir a mão, você vai arrancá-la, não é mesmo? Então: um, dois, três, vai! Isso, nada acontece (*afasta-se da parede imaginária*), não abre, dê um golpe com o ombro, mime subir, trepar, não, segure-se assim, mime descer, pronto, não dá, fora! Vai! Opa, por ali, talvez lá exista alguma coisa; venha, venha, vire-se agora, finja ver alguma coisa que lhe surpreende e diga: "Ah, finalmente!". Espere, antes você deve dar a entender ao público que vislumbrou uma pessoa ou uma coisa que estava procurando desesperadamente. Certo? Então, faça desse jeito (*realiza uma breve panorâmica com o olhar e pára*), o público vai intuir: "Ah, ele viu alguma coisa!". Agora vai. Isso, vá ao encontro... pare! "Meu Deus, que decepção!" Caia agachado, de joelhos, ficando nesta posição por um instante, desesperado. (*Dirige-se ao segundo rapaz*) Agora é sua vez. Vai. Sim, igual, exatamente igual. *(Repete a demonstração com os outros dois mímicos)*. Vamos exagerar algumas passagens interessantes. (*O primeiro rapaz afastou-se da primeira parede da direita. Dario o impede*) Não, não, agora eu preciso de espaço. Desculpe, um momento. Ao mover-se, você deve se preocupar em desenhar um espaço cenográfico virtual. Isto é, indicar a existência de duas paredes paralelas, uma aqui e outra acolá, porque se você indicá-la no centro, quando for atravessar o palco, vai bater com a cabeça nela. Não é mesmo? Ei, o que está fazendo?... Onde está desenhando a maçaneta?... (*O rapaz indicou uma maçaneta enorme em uma porta altíssima*). Mas que tipo de portas vocês têm em Roma?! Isso, muito bem. Agora, tente pular por cima do muro. Vire-se... não! Olhe lá, lá, sorria, sorria... e agora mude, assuma um ar desesperado... desesperado! (*Os três rapazes aprenderam a seqüência da pantomima. Dario acompanha-os até as coxias*). Agora vocês vão para lá, atrás do palco. Vocês não devem escutar em absoluto o que vou contar para o público. Aliás, por favor, tranquem-se lá embaixo, dentro dos camarins. Sim, assim que estiver pronto, eu chamo. (*Os rapazes saem*).

OS OLHOS DA SITÙAÇÃO

Agora vou desvendar-lhes a situação. Eles irão representar dentro deste esquema preestabelecido, sem ter conhecimento do drama que está por trás, isto é, da situação. Ei-las: são três situações diferentes. A primeira: um homem brigou em um bar e deu uma facada no seu amigo – as facadas sempre são dadas nos amigos. Foge, perseguido por todos os outros companheiros, desejosos de lhe dar uma lição. Escapa, procura uma saída, encontra todas as portas fechadas, depois se vira e, por fim, vê a saída, que está lá embaixo, toda livre: o campo! Mas, no mesmo instante, os amigos postam-se diante dele, fechando-lhe todas as possibilidades de fuga. Estão armados e avançam sobre ele. Está perdido. Não tem outra alternativa a não ser cair agachado e aceitar o castigo.

A segunda situação: é uma relação amorosa. Uma mulher abandonou um homem depois de uma briga terrível. Abatido, o homem está à procura dela, pois continua apaixonado. Deseja se reconciliar. Empurra todas as portas. Não a encontra. Finalmente, parece que a vislumbrou ao longe... Não, não é ela... Espere... Sim, é ela sim... é ela! Mas está na companhia de outro homem, lançando-se apaixonadamente em seus braços. É como se ele tivesse levado uma tremenda paulada: alquebrado, cai agachado.

Terceira situação: é um sujeito atormentado por exigências corporais prementes. Procura desesperadamente um local afastado onde possa se aliviar. Procura portas de um possível banheiro, encontrando-as todas trancadas. O restante é de fácil compreensão, não existindo necessidade de fornecer outras dicas... Em certo momento, corre, corre... mas não consegue mais se conter, e, rendido, deixa tudo se esvair... agachado... na liberação.

Agora vamos chamar os nossos mímicos. (*Os três rapazes retornam ao palco*). Estão prontos? Venham, acomodem-se. Tomara que vocês não tenham ficado ouvindo. (*Risadas e murmúrios do público. Os três entreolham-se, perplexos*). Não, não é nenhuma piada. Estamos fazendo um trabalho; é um jogo, mas é sério. Pois bem, vamos, você começa. (*Convida um dos mímicos*). Repetirei os tempos: antes a seqüência de empurrar a porta... (*Para o público*) A situação oculta é a primeira, lembram-se... A briga no bar. Vamos começar então! (*Ação do primeiro ator. Risadas e aplausos do público*). Perfeito, excelente atitude de aniquilamento... a ânsia e a prostração final. Muito bem. Agora você. Isso, você mesmo. Vai, vai. (*Para o público, quase à parte*) Ele faz a situação do apaixonado. (*Ação do segundo mímico*). Perfeito. (*Ação do terceiro ator*). Atenção, é a da urgência trágica. (*Durante a representação, o público explode em grandes gargalhadas e aplausos. Quando o rapaz desconsolado agacha-se, inconscientemente, para defecar... irrompe um imenso fragor*). A partir disso, fica claro que a situação é determinante no significado absoluto da ação mímica, alterando completamente o sentido de todos os gestos, de patéticos a trágicos, de sutilmente humorísticos a grotescos e obscenos.

Para três execuções idênticas, alcançamos três resultados teatrais completamente distintos. O raciocínio está claro?

COM TRUQUE E PREPARAÇÃO: A MONTAGEM

Ainda com referência ao problema da situação, podemos afirmar que sua importância é todavia maior no cinema. O grande diretor austro-teutônico Pabst, e também o russo Eisenstein, consideravam essa questão tão relevante que, por meio de alguns documentários didáticos, demonstraram como a montagem de seqüências de diferentes situações determina significados e sentidos ainda mais diferenciados do que no teatro.

Como veículo para sua demonstração, Pabst filmou a imagem de um homem, num enquadramento que o mostrava, ao lado de uma janela, no ato de se barbear. Em certo instante, a navalha escapa de sua mão e ele corta o rosto, se medica, põe um curativo, volta a se ensaboar, termina de se barbear. Lava-se, pega uma tigela de sopa e, sempre ao lado daquela janela, afunda a colher dentro da tigela e toma a sopa. Até que, enojado, joga tudo fora. Em contraplano: no prédio em frente, há uma jovem se penteando, indo de um lado para o outro, aparecendo e desaparecendo atrás de uma janela, às vezes vestindo trajes sumários e, até mesmo, em certo momento, mostrando-se praticamente nua. Ela volta a se vestir e termina de se pentear. Olha então ao redor. Fecha a janela.

Outra seqüência é a da praça, onde está acontecendo um deus-nos-acuda. Há uma multidão de manifestantes, a polícia chega a cavalo, acontece uma carga da cavalaria, atiram. Vê-se muita gente caída no chão, a polícia é enfrentada por um grupo que atira pedras. Uma ação de violência e de reação. Essas seqüências são montadas por Pabst de três maneiras diferentes. Na primeira, o homem está se barbeando e percebe a jovem no prédio em frente. O homem fica, ao mesmo tempo, fascinado e perturbado. Não querendo deixar escapar nenhuma das imagens picantes, fere-se com a navalha, medica-se e regressa à janela. Como pretexto para permanecer ao lado dela, pega a tigela e começa a comer. Mais do que em tomar a sopa, parece interessado em devorar a jovem, que se exibe e o provoca intencionalmente. Lisonjeada pela atenção conquistada, ela realiza os seus meneios com ainda mais calor, para depois desaparecer repentinamente e, por fim, fechar a janela. Desprezado, o homem atira a tigela fora, raivosamente.

Outra seqüência. Da janela, a jovem observa o que acontece na praça. Inicialmente, denota indiferença, olha distraidamente. Eis que – em contraplano – chega a polícia. O seu olhar assume uma expressão de angústia. A tensão facial amplia-se. Fica atônita após observar uma explosão, seguida de uma carga da cavalaria, sem se aperceber de que está praticamente nua. Sua atenção está toda concentrada nos acontecimentos da praça. Penteia-se mecanicamente, ausente daquilo que faz, participando somente do que os seus olhos vêem.

Terceira situação. Enquanto barbeia-se, o homem observa a praça. A carga da cavalaria o atordoa de tal maneira que ele corta o rosto com a navalha. Come a contragosto, pára diversas vezes, tem dificuldade em engolir a sopa. Em certo momento, larga a tigela, pois aquilo que ele vê na praça evidentemente causa-lhe repugnância.

Pabst colocou no projetor essas três seqüências e mostrou-as a seus alunos. Quando a projeção terminou, perguntou-lhes: "De acordo com vocês, os atores tiveram melhor desempenho em que seqüência? Na primeira, na segunda...?". Cada uma das respostas foi diferente: "O homem me pareceu mais envolvido quando vê a ação policial pela janela, e se corta com a navalha...". E outro aluno: "Não, de jeito nenhum. Ele pareceu-me mais crível na seqüência com a moça". Mais um: "Gostei da moça quando se exibe para seduzir o homem... Muito sutil e comedida; algo melodramática em excesso na cena em que acompanha a ação policial". Pabst escuta as diversas opiniões. Em seguida, desliga o equipamento, desmonta os carretéis e mostra os negativos. Os alunos dão-se conta de que os negativos são sempre os mesmos, apenas copiados e montados em diferentes seqüências. A moça ao lado da janela, assim como o comportamento diverso do homem nas duas montagens, originam-se de uma única película. Não havia participação direta, eram tomadas cinematográficas nas quais as intenções e as tensões dramáticas não possuíam uma referência particular. Os diversos significados foram determinados pelas diferentes aproximações e montagens dos mesmos trechos do filme: o homem se barbeando em conjunção com a moça desalinhada, a moça desalinhada em alternância com a ação policial. São essas combinações que determinam a ilusão dos diferentes significados e das variantes no comportamento dos atores. Trechos de histórias diferentes, sem nenhuma ligação aparente, adquirem um sentido lógico devido à montagem. Por outro lado, a história do cinema apresenta inúmeras anedotas acerca dos expedientes usados pelos diretores para obterem imagens críveis.

DE SICA,* LADRÃO DE IMAGENS

Dizem que De Sica pediu para que um assistente escondesse baganas de cigarro no bolso da calça do garoto-protagonista de *Ladrões de bicicletas*. Em determinada cena, perto do final, o menino não conseguia interpretar o estado de desespero com suficiente credibilidade. Durante uma pausa nas filmagens, enquanto ele fazia xixi no muro, alguém o advertiu: "Foi você! Foi você quem roubou as baganas e fumou escondido!". "Não, não é verdade!", o menino respondeu. O mesmo assistente então revistou-lhe o bolso e achou as baganas. O garoto irrompeu em um pranto ininterrupto. Um recurso um tanto cruel para se obter uma seqüência fundamental. Na montagem, a imagem foi justaposta com o contraplano do pai agredido pelas pessoas que o surpreenderam tentando roubar a bicicleta. Para quem viu o filme, o resultado é realmente surpreendente.

Nesse momento, gostaria de propor outro jogo bastante divertido para demonstrar de maneira ainda melhor o valor da situação e da montagem, desta vez em um contexto teatral.

> Precisarei da ajuda de vocês. (*Solicita o auxílio de dois rapazes*). Aquele painel lá embaixo, por favor, podem trazê-lo até aqui. (*Os dois rapazes chegam carregando um painel com três metros de largura e dois metros e meio de altura*). Servirá de biombo ou divisória. Vamos deixá-lo aqui no centro, de cutelo, isto é, numa posição vertical em relação ao público. Dois atores irão atuar juntos, separados pela divisória que cortará exatamente

---

* Vittorio de Sica, cineasta, expoente do neo-realismo italiano. (N. T.)

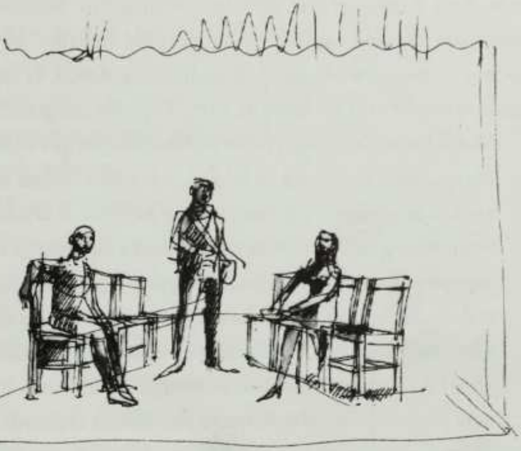
em dois o palco, de modo que um ator não veja os gestos e as ações do outro que atua no espaço contíguo... e vice-versa.

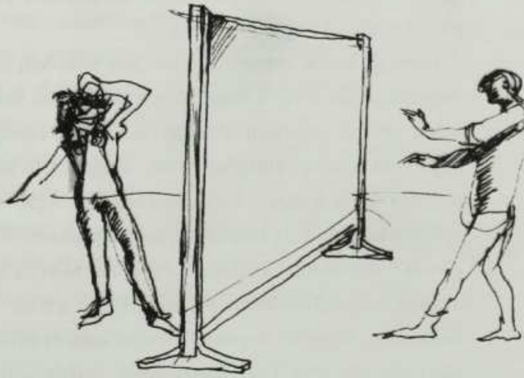
SEQÜÊNCIA COM PANTOMIMA

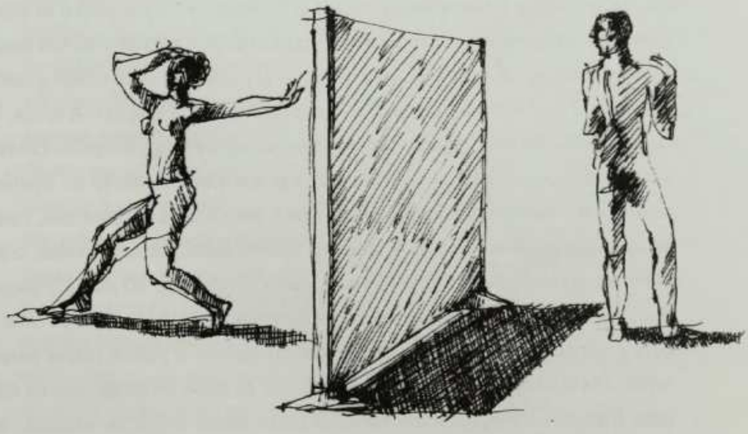
Neste caso, preciso também de três moças. Vamos, força! E ainda de outros três rapazes. Por favor, os três rapazes subam no proscênio. Alternadamente, vocês devem mimar a mesma situação que lhes contei a respeito da montagem de Pabst... Lembram-se? O homem fazendo a barba junto da janela: ensaboa-se, corta o rosto... joga fora a tigela. De vez em quando, debruça-se na janela para espiar. Observa com cada vez maior interesse... Denota espanto, abatimento, terror... Todas as reações que passarem por suas cabeças, em qualquer ordem... só precisam ser reações intensas. Em certo instante, vocês irão se afastar da janela e vão voltar com uma tigela na mão. Com uma colher, pescarão bocados de uma comida indeterminada. Vocês decidem: mingau, sopa ou caldo, o que preferirem. O importante é não perder nunca de vista a janela e aquilo que conseguem vislumbrar do outro lado do painel... imaginando que ele seja transparente. Fui claro? Agora coloquem-se atrás do palco, não quero que vocês ouçam o que vou dizer às três moças. (*Os três saem*). E sem espertezas, não fiquem tentando escutar. Agora vocês. (*Para as três moças*) Vamos começar com você. Quero que mime, como na seqüência de Pabst, uma mulher se penteando, se despindo... um strip-tease, propriamente dito. Feito com elegância... Aqui, diante do público, existe um grande espelho... Você se admira nele, pavoneia-se... De vez em quando, apalpa-se para constatar a grande firmeza de seu corpo. Muito bem, faça. (*A moça mima*). Você se deleita ou se preocupa, como achar melhor... (*A moça mima se massagear, dando-se pancadas nos quadris*). E também se lava, se ducha, se enxuga. Em determinado instante, percebe que está sendo observada (*aparece na janela; logo em seguida, se retrai*), esquiva-se, esconde-se com pudicícia. Porém, sentindo-se lisonjeada, finge não ter percebido a presença do *voyeur*. (*Faz gestos sugerindo um strip-tease, mima enrolar-se em um lençol, volta a despir-se*). Chega, está ótimo. Você agora (*para a segunda moça*), segunda cena: trata-se de mimar uma briga com o seu homem. Ele está nas coxias. Você irá insultá-lo... finge que está se desviando de um objeto que ele atirou em sua direção. Recolhe-o e atira-o de volta na direção dele. Ele irá estapeá-la, agredi-la, segurá-la. Você reage... morde uma de suas mãos... Chora... Realiza o gesto de querer ir embora. Ele a detém, a acaricia. Você o repele. Ele tenta beijá-la... apertá-la... Por fim, a mulher consente... abandona-se, e você mima amar o seu homem com grande efusividade e, por sua vez, ser amada da mesma maneira. Está bem assim, vocês entenderam tudo? Naturalmente, estou lhes dando apenas uma pista. Depois, vocês, improvisando, podem incluir todas as variantes que passarem por suas cabeças. E, finalmente, a terceira moça: você deverá mimar uma cena de filme policial. Você é uma ladra de apartamentos. Está roubando jóias em um aposento... as experimenta... coloca em um saco os objetos subtraídos... pratarias... quadros de valor. Desprende a tela da moldura. Supõe que alguém esteja espiando pela janela do prédio defronte, se esconde... naquele momento, escuta-se o som de uma sirene. É a polícia! Você indica querer fugir. Volta para trás. Está encurralada. Pega um rifle, atira da janela, na direção do proscênio. A polícia revida, atirando também. Você mima desviar-se, indica a trajetória dos projéteis, vem até o proscênio e atira agora com uma metralhadora. Lança granadas de mão, é atingida, cai lentamente no chão e morre. Está claro? Então vamos. Chamem os três rapazes. Comece você (*indica a primeira moça*)... fique suficientemente afastada do painel durante a ação para que o público que está do outro lado da platéia não a perca de vista... eles também devem ver você. E isso é válido também para vocês. (*Refere-se aos três rapazes que estão regressando naquele momento*) Procurem atuar no mínimo a um metro de distância do painel, mesmo quando mimarem debruçar-se na janela que está situada aqui. (*Indica a linha divisória entre o palco e o proscênio*). Permaneçam sempre invisíveis um em relação ao outro. Vamos! (*Para o público, sussurrando, mimando*) Ela é aquela que... faz a mímica de despir-se, entenderam? Ação!

O rapaz e a moça começam a mimar as diversas situações. Ele se ensaboa, ela se penteia. O rapaz dá uma espiadela, a moça vira de costas e faz o gesto de tirar a camiseta. Ela olha-se no espelho. Ele, distraído pelo ato de espiar, ensaboa-se até os olhos. A moça tira a saia e a joga. O rapaz enxuga os olhos. Espia novamente pela janela. Arregala os olhos, lava-se novamente. Enxuga-se rapidamente. Olha de novo. A moça pavoneia-se diante do espelho. Tira o sutiã e, imediatamente, as meias de náilon, em um rápido movimento. O homem se ensaboa com rapidez, enfiando o pincel na boca, cospe, engasga, espia outra vez. Afasta-se da janela.

O público irrompe em uma grande gargalhada quando a moça, no mesmo momento, olha para a janela e se afasta, cobrindo-se com um lençol. O rapaz volta a espiar, não se debruçando muito. A moça, incidentalmente, faz o mesmo, e, por fim, decide voltar a realizar o strip-tease sem nenhuma vergonha. O rapaz mima se debruçar despudoradamente, com o corpo esticado completamente para fora; depois, embaraçado, permanece embasbacado. Quase ao mesmo tempo, a moça vira-se, e, olhando em direção da janela de modo desaforado, mexe o traseiro, provocando o *voyeur*. Muito perturbado, o rapaz se retira. Regressa segurando uma tigela. Mima mer-







gulhar uma colher. Leva a colher à boca com um ritmo cada vez mais frenético; se farta. Mima estar engolindo a contragosto. Enquanto isso, a moça mima estar despindo a calcinha e entrando debaixo do chuveiro. Esfrega todo o corpo, sinuosamente, se apalpa, se ensaboa. O rapaz tosse, se sufocando. Atira ao ar colheradas de sopa. Explode um grande aplauso.

DARIO: Muito bem... Não poderia ser melhor! Parece que tudo foi combinado entre vocês! Não é verdade? Em dois ou três momentos, vocês conseguiram um sincronismo perfeito. É óbvio que esse sincronismo também foi alcançado com a contribuição de vocês, espectadores, com suas risadas e aplausos, que sinalizaram, em cada instante, para que ambos continuassem com as ações iniciadas, insistindo nelas e as desenvolvendo. Porém, mais uma vez, afinal de contas, mostra-se o valor extraordinário que possui uma situação, inclusive em uma pantomima realizada às cegas.

Foi a situação que estabeleceu as casualidades, dentro de um sincronismo que vocês *(dirige-se ao público)* estimularam e sublinharam como se fossem regentes de uma orquestra.

A partir de agora vamos ver o que nos reservam as outras duas montagens. Acomodem-se. Sim, a moça sempre aí... Outra vez, atenção: fiquem lado a lado... sempre prestando atenção para que os espectadores sentados no lado oposto da platéia consigam vê-los. Vamos! (*Ao público, sussurrando*) É a pantomima do *ménage*, vivaz com conflito. Ação! O rapaz inicia, repetindo aproximadamente os mesmos gestos do primeiro. A moça esbraceja, na direção da coxia esquerda. Mima receber um soco na boca. Cospe. Vai até a pia e cospe novamente. Mima beber. Enxágua a boca. Cospe a água na direção do homem. Mima se desviar. Do outro lado da divisória, o rapaz assume um olhar pasmo... mima ver chegar algo... vindo pela janela... ele também se desvia (*o público irrompe numa grande gargalhada, pois por pouco as situações não entraram em sincronismo*). O rapaz mima a presença de um inseto (*uma abelha ou um besouro*), que o ataca. (*O público ri ainda mais quando descobre o real motivo pelo qual o rapaz se desviou, à janela*). A moça, do lado oposto, está insultando o seu homem, que agora a agarrou pelos cabelos e a sacode... ela lhe dá uma joelhada. A moça mima a reação do homem, levando as mãos ao baixo ventre, saltitando, com a boca escancarada, como se estivesse gritando de dor. A moça ri. Do seu lado, por uma grande coincidência, o rapaz, depois de olhar pela janela, também ri. (*O público gargalha*). Estimulado pela reação do público, o rapaz aplaude. A moça vira-se para a janela, isto é, na direção do painel divisório, e parece piscar para o rapaz. Ela mima receber um chute no traseiro. O rapaz mima segurar na mão uma fruta e lambisca-a. Fica sério. A moça mima calçar os sapatos, um casaco, abre inclusive um guarda-chuva, e faz o gesto de partir. O seu homem a agarra pela saia; ela tenta se soltar. Ele a abraça; ela se desvencilha. O rapaz, do outro lado, continua lambiscando a fruta, completamente absorto, até abocanhar os próprios dedos. Mima arrancá-los e roê-los como se fossem costeletas de porco, depois atira o osso... até que fica sem os dedos de uma mão. A moça mima uma reconciliação e acontece o abraço final. Grande aplauso.

DARIO: Vocês são muito bons. De que escola vocês vêm?

RAPAZ: Lecoq.

DARIO: Percebi no estilo. Os dois?

RAPAZ: Sim.

DARIO: Parabéns ao mestre! E a vocês também, é claro! Houve um instante em que você fez um gesto rechaçando a entrada no aposento de uma vespa ou de um besouro... A propósito, o que era?

RAPAZ: Não sei... talvez uma abelha, mas também, quem sabe, um besouro...

DARIO: Muito bem... Como eu dizia, exatamente um segundo antes, a moça fez o gesto de se desviar de um objeto atirado pelo seu homem e faltou pouco para acontecer um momento de sincronismo perfeito. E também depois, na risada... Não é preciso fazer outros elogios ao milagre proporcionado pela situação, foi muito divertido...

Vamos à terceira cena... Oxalá que esteja à altura das duas primeiras. Poderemos chamá-la de "pantomima às cegas". Vocês estão prontos? Vamos então! (*Ao público*) Lembro-lhes que é a seqüência do... (*com a mão, faz o gesto característico de "afanar"*).

A moça mima uma entrada prudente... intui-se que anda na penumbra. Com passos felinos, alcança o proscênio e faz o gesto de procurar uma cortina para fechá-la. Mima desparafusar o tampo de uma caixinha. Olha ao redor, continuamente. Mima tropeçar em uma mesinha ou algum móvel similar... Recolhe alguns cacos. O rapaz executa a mesma ação dos dois rapazes precedentes: espia às vezes pela janela. A moça abre a portinhola de um móvel e faz o gesto de retirar um maço de dinheiro. Caminha em direção do proscênio, faz o gesto de acender um abajur para poder examinar melhor o pacote, conta o dinheiro, observa as notas em contraluz. O rapaz debruça-se na janela, interessado por aquilo que imagina estar acontecendo do outro lado. A moça retira outros maços de notas. Ao barbear-se, o rapaz corta o rosto. (*Risada do público*). A moça encontrou um pequeno cofre. Depois de abri-lo, retira alguns anéis. Limpa-os, pole-os, examina-os, enfia rapidamente uma grande quantidade de anéis em cada dedo. Louca de alegria, adorna-se com colares, braceletes e tiaras. Mimando tocar um violino, o rapaz move o arco velozmente. Parece estar marcando os tempos relativos à ação da moça. (*O público aplaude, divertido*). A moça interrompe de súbito a ação. Mima abrir a cortina, no proscênio. (*O público parou de rir*). Alertado pelo silêncio, o rapaz também pára de tocar o violino e pergunta-se, com perplexidade, o que pode estar acontecendo do lado oposto... Espera. Mima trocar o encordoamento do violino, aparentemente rompido. Ela, por sua vez, mima recolher o fruto do roubo e empreender a fuga. Dirige-se ao fundo do palco, faz o gesto de olhar pela janela. Volta até o ponto de origem. Retira algo que está pendurado na parede. Trata-se de uma arma. Pela maneira de introduzir a munição no carregador, dá a entender que é um fuzil. Volta à janela e faz fogo. Emite um som que imita o disparo. Pum! Em seguida, outro: pam. Trac! Tam! Tum! Desvia-se, fingindo que um projétil a atingiu de raspão em um ombro. Imita também o sibilar e o ricochetear de outros projéteis vindos do exterior. Trac! Zás! O rapaz intui que a moça está mimando um tiroteio... espia pela janela com cuidado, mimando desviar-se dos projéteis que entram pela janela e cruzam o seu aposento. (*Grande risada e aplausos do público*). A moça continua atirando. Sacode a mão, sugerindo estar se livrando de um pente de balas usado. Em seguida, pula o parapeito da janela e tenta fugir andando sobre uma saliência da parede. Enquanto isso, o rapaz realiza o gesto de retirar uma pistola do coldre e também começa a disparar através da janela, emitindo uma série de sons que imitam tiros: Pam – Pum – Tam – Tum – Paam! (*Grande risada*). Ao escutar o som dos tiros produzidos pelo seu parceiro invisível, a moça, ainda sobre a saliência, vira-se, e mima atirar na divisória. Mima ser atingida. Quase simultaneamente, o rapaz também leva sua mão ao peito. A moça perde o equilíbrio e cai. O rapaz estatela-se no chão. (*Aplausos intermináveis*).

DARIO: É uma jornada realmente fantástica. Oxalá possamos nos lembrar das seqüências para conseguir reconstruí-las. Verdadeiramente, nos divertimos; sim, eu inclusive.

LÁZARO FEITO EM PEDAÇOS

A demonstração acabou sendo um jogo deveras divertido, mas no momento, para reforçarmos nosso aprendizado, acredito que seja melhor eu realizar um trecho particular, para evidenciar como se montam as situações. Apresentarei – fragmentando e reconstruindo em seguida –

um texto bastante famoso, que muitos de vocês, aposto, já viram mais de uma vez. Trata-se da jogralesca *A ressurreição de Lázaro*, uma representação repleta de personagens, mas para um só ator e estruturada sobre uma situação bem conhecida.

Uma multidão de curiosos faz uma balbúrdia em torno da sepultura de Lázaro, esperando para assistir ao milagre de sua ressurreição. A atmosfera recorda as feiras das pequenas cidades. Não há nenhum fervor místico, nenhuma tensão ritual. A multidão veio ao cemitério somente para desfrutar de um espetáculo, provavelmente sem truque nem preparação. Eis aí a situação: o milagre visto como jogo de prestígio de um mago e não como a vitória do espírito sobre a morte no jogo trágico e generoso de um deus. O tom narrativo logo é dado com a entrada de um personagem no cemitério. Ele pergunta ao vigia se é ali que será realizada a ressurreição de Lázaro e dentro de quanto tempo esta irá começar. De pronto, o vigia do campo-santo impõe o pagamento de uma taxa de admissão de duas moedas pelo direito de assistir ao espetáculo... e por um triz não entrega também um ingresso!

A ação cresce quando uma multidão começa a chegar. O primeiro personagem observa ao redor, tentando encontrar o local onde se dará o milagre e preocupado em tentar ficar o mais próximo possível da tumba com o fito de não perder nada da "exibição".

Interromperei algumas vezes a apresentação para chamar a atenção sobre dois elementos importantes: em primeiro lugar, a síntese da narrativa; depois, as situações que irão se suceder. Usarei um dialeto, ou melhor, uma língua estruturada a partir da junção de pelo menos dez diferentes dialetos do norte da Itália, com a inclusão também de expressões provenientes de alguns dialetos meridionais. Apesar disso, estou certo de que vocês vão entender tudo perfeitamente. Vamos começar!

> "Ca scûsa, a l'è questo el camposanto simitiero dove che va a fare el resuscitamento del Lazaro, quelo che han sepelíto da due o tre ziorni? Che dopo ariva un santòn, Jesus Cristus, me pare, che fa do'segni e tira giò un

> sbarluscio, e tuti i grida: 'L'è vivo! l'è vivo!' e gh'andèm a bere e s'enciuchím me dio? L'è chi loga?" [...]"Sí, l'è chi loga, doj bajochi se vursiti vegnír..." [...][1]

Muito bem, vocês notaram um detalhe? Quase não me mexi. Foi suficiente um desbalanceio sobre o tronco (*executa*) – um, dois, três – para criar a ilusão da presença do segundo personagem. Desde que entrei em cena dirigi a palavra a um segundo personagem hipotético, localizado diante de mim, que não estava fixo nesta posição (*indica-a*), mas que se movimentou em todas as direções, neste espaço cênico (*indica-o*). Passem a considerar, neste momento, a existência de uma primeira pessoa, interpretada por mim, que introduz esse novo personagem.

> "L'è chi loga?" "Sí, l'è chi loga" [...][2]

A passagem de um personagem ao outro – vocês só conseguem perceber isso se eu lhes fizer notar – começa a partir do novo interlocutor, o qual ainda está de costas... eu ainda não me desloquei, não esperei chegar nessa posição para assumir o papel do vigia... dei a réplica antes, ou seja, preenchi o tempo morto, evitando a criação de um buraco. Realizei o que, no cinema, chama-se de "seqüência cruzada".

> (*Retoma*) "L'è chi loga?" "Sí, l'è chi loga".

É como se a primeira voz proviesse de fora de cena e entrasse em seguida.

> "Sí l'è chi loga, doj bajochi se vursiti vegnír denter a ved el meracolo" [...]"Doj bajochi a tí, perché?" [...] "Perché mi..."[3]

---

[1] "Perdão, este é o campo-santo cemitério onde vão fazer a ressurreição de Lázaro, aquele que sepultaram há dois ou três dias? Que depois chega o santarrão, Jesus Cristo, me parece, que executa dois ou três gestos, dá uma cuspida, e todos gritam: 'Tá vivo! Tá vivo!', e todos vão beber e se embriagar? É este o lugar?" (*Desloca-se com sutileza, mudando de direção*) "Sim, é aqui o lugar, duas moedas se quiser entrar..." (*Faz uma interrupção, dirigindo-se ao público*). (N. T.)

[2] "É aqui o lugar?" "Sim, é aqui o lugar". (*Faz uma nova interrupção para comentar*). (N. T.)

[3] "Sim, é aqui o lugar, duas moedas se quiser entrar para ver o milagre". (*Outra sugestão de desbalanceio*) "Duas moedas para você, por quê?". (*Realiza apenas uma torção do tronco*) "Porque eu...". (N. T.)

São dois tempos. Entenderam? Logo, há o retorno à segunda posição.

> "Parchè mi son el guardian del simitiéro camposanto, e débio esser cumpensà de tûti gli impiastri burdeléri che voialtri m'impiantì: me schiscée tûta l'erba, ve sentìt sû la cruse, me sturté i brasi, e me robìt tûti i lûmìni. [...] Dòj bajòchi se vursìt vegnìr dénter a vèd el meràcolo. [...] Se no, andè in un altro camposanto simitiéro, ah... ah... voi vedé se lí lo truvarét un santo cume el nostro, ah... ah!... ah!... che con tri ségn ol fa resuscità morti come fudès fungi! Ah, ah! [...] Anca ti, dona".[4]

Está claro? O primeiro personagem interlocutor já desapareceu, ficou fora de enquadramento. Fiz surgir um novo personagem, uma mulher segurando uma criança no colo. É o vigia que anuncia sua entrada em cena:

> "Anca ti dona, dòj bajòchi, anca el bambìn. [...] No' m'importa se no' 'l capìsse, mèzo bajòco... quando sarà grande ti ghe dirà: pecato che ti gh'avévet ol zervèl 'si gnuch che non ti g'há capì ne gòta! Ho pagà mèzo bajòco, e sûl pì bel ti m'há pisà anca adòso. [...] Oh, boja!.." [...][5]

Pronto, nem bem acabou a frase e já temos uma outra ação nascendo. Preanuncia-se a entrada de um novo personagem, um rapaz que, muito provavelmente, está tentando pular o muro do cemitério para evitar o pagamento do óbolo. O vigia pega uma pedra e executa uma ação introdutória:

---

[4] "Porque sou o guardião do cemitério e devo ser recompensado por todas as confusões que vocês criam: pisoteiam a grama, passam por cima das cruzes, entortam os braseiros e roubam as lamparinas". (*Faz o gesto de retirar as lamparinas das tumbas*) Duas moedas se quiser entrar para ver o milagre. (*Mudança de comportamento, muito satisfeito caminha para a direita*) Caso contrário, procurem outro cemitério, ah... ah... quero ver se aí vocês vão encontrar um santo igual ao nosso, ah... ah!... ah!... que com três sinais faz ressuscitar mortos como se fossem cogumelos! Ah, ah!" (*Atravessa o palco para a esquerda*) "Você também, dona". (N. T.)

[5] "Inclusive você, dona, duas moedas, o menino também. (*Finge interromper os protestos da mãe*) Estou pouco me lixando se ele não entende nada, vamos, meia moeda... quando ele crescer você vai lhe dizer: 'pena que o seu cérebro era tão pequeno, incapaz de entender qualquer coisa! Paguei meia moeda e, para arrematar, você ainda mijou no meu colo'. (*Mudança de ritmo*) Oh, cáspite!..." (*Faz uma interrupção*). (N. T.)

> "Fôra da 'sto muro. [...] Oh, oh!... El fûrbaso, el vol vegnìr dénter a godérse ol meràcolo a gratis!"[6]

Já indiquei em síntese o gesto de pular o muro por parte do rapaz: fala/gesto. E aqui o gesto não é descritivo; só apóia uma ação já anunciada; a síntese extrema da ação total. Como acontece nas histórias em quadrinhos. Existe a fala, com o quadrinho fora do enquadramento, e vemos o rapazote no ato de pular o muro. No exato instante em que o vigia do cemitério representou o movimento e comentou: "O espertalhão quer entrar sem pagar...", o intruso desaparece, ressurgindo aquele primeiro personagem que tínhamos abandonado anteriormente. Pois bem, o importante é entender como se faz desaparecer e reaparecer os personagens no jogo das seqüências e das situações. Vejamos então.

> "Boja, desgrasià, fôra dal mûro [...] ohè, bel fûrbaso! Ol vol vegní dénter a goderse el meracolo, a gratis!"[7]

Enquanto o vigia repelia o rapazote, aquele primeiro personagem já estava sendo introduzido. Vocês devem ter percebido por causa de minha nova atitude, com mudanças de ritmo e de comportamento. É um estado de estupor, de surpresa, em que concentro a atenção para medir, com o olhar, todo o arco visual diante de mim.

> [...] "Boja!"[8]

Faço silêncio. Respiro, depois retomo a fala.

> "Boja, como l'è grando 'sto simitiero!"[9]

---

[6] "Cai fora desse muro. (*Atira a pedra e, repentinamente, dirige-se para o público*) Ah, ah!... O espertalhão quer entrar sem pagar para assistir ao milagre!". (N. T.)

[7] "Cáspite, desgraçado, fora do muro (*Faz um comentário ao público*), arre, belo espertalhão! Quer entrar para assistir ao milagre, sem pagar!" (N. T.)

[8] (*Caminha para a frente e move-se ao longo do proscênio*) "Cáspite!" (N. T.)

[9] "Cáspite, como é grande este cemitério!" (N. T.)

Intuímos que esse comentário não pode ser do vigia, já que ele conhece o cemitério com os pés nas costas. Obviamente, trata-se de outro personagem; nesse caso, é exatamente o conteúdo da fala que nos faz entender que está ocorrendo uma mudança... sem a necessidade de didascálias e sem caracterizações obtidas com gestos ou atitudes forçadas. Prossegue o comentário daquele personagem fanático por milagres:

> "Boja, come l'è grando 'sto simitiero! Quanta zente, quante crosi!"[10]

Há um anacronismo, pois logicamente no tempo de Jesus Cristo não existiam ainda cruzes nos cemitérios. O jogo é proposital.

> "Boja, quante crosi, quanta zente che more... chisà dove che avran sepelíto Lazaro. [...] A mi me piase vegní la matina presto a vederme i miracoli, a tôrme el posto, me piase piasarme lí davanti bén... perché o'gh'è de'..."[11]

Dirijo-me a vocês com a atitude de alguém prestes a confidenciar coisas embaraçosas. É uma consideração que o personagem faz a si mesmo, comentando o tamanho do cemitério, a quantidade de cruzes e o grande número de pessoas falecidas! Quem sabe onde colocaram – sussurra a pergunta, olhando ao redor com perplexidade – o túmulo de Lázaro? Em seguida, caminha na direção da platéia para introduzir um diálogo *tête-à-tête* com os espectadores, destruindo a imagem do cemitério pela demolição total da quarta parede.

O MEXERICO

"Gosto... – ele diz e prossegue – ... decidi chegar de manhã cedo porque quero pegar o melhor lugar, bem em frente da tumba". Complementa: "Porque existem uns espertalhões..." e olha ao redor com circunspecção... Atenção! Esse gesto vem de um tempo longínquo, da *Commedia dell'Arte*, por meio dos clowns. Trata-se de cooptar o público por meio de um mexerico, fingindo a preocupação com a possibilidade de que estranhos estejam escutando as confidências que estão sendo transmitidas somente a alguns poucos eleitos, dignos delas... "Isso é para ficar em segredo entre nós, por favor!". Portanto, é um gesto de envolvimento, de adulação, no qual o público é convidado a se colocar em uma cumplicidade sem máscaras.

---

[10] "Cáspite, como é grande este cemitério! Quanta gente, quantas cruzes!" (N. T.)

[11] "Cáspite, quantas cruzes, quanta gente que morre no mundo... quem sabe onde enterraram Lázaro. (*Faz um comentário para o público, projetando-se sobre o mesmo*) Gosto de chegar cedo para assistir aos milagres, pegar um lugar, gosto de me pôr bem na frente... porque tem uns..." (N. T.)

"Eis aí o segredo que lhes participo", parece dizer.

> "A mi me piase vegní presto a la matina a tôrme el post. [...] Perché a gh'è dei santoni, stregonasi, che fan dei truchi, a meten de sora via un morto e poe, de sota via, un vivo, poe ol fa tri segni: 'Vivo! vivo!' El mesté se rebalta, vegne su el vivo, soto el morto...! No, mi voi controlar che no i faga el truco! [...] L'altra volta sunt vegnû de matina presto, me sun picà qui davanti a casta tomba averta e, dopo una meza giornata che speciavo, el meracolamento l'han fait là in fund, e mi sun restait qui loga cume ûn barlòc a speciàre. [...] Me stavolta me sunt informà, m'han ditto che se ciama Lazaro quel che han sepelíto adeso, fresco, se ciama Lazaro, mo'mi me trovo la tomba con su scrito Lazaro, apena che la trovo me pico là davanti... [...] Ma, anca se trovo la tomba con su scrito Lazaro, cume fò a capire, che no'so legere?... Boja! [...]Bè, l'è andata mal l'altra volta, andrà ben stavolta. Me pico qui davanti... [...] Non spignere!..."[12]

Pois bem, a situação transforma-se de imediato. Neste caso, a mudança é preparada por dois ou três olhares que dei antes de sentir o empurrão. Ou seja, sugeri que existia algo se movendo em torno de mim, outros espectadores que vão chegando e estão se amontoando nas minhas costas. Depois, um deles me empurra. Ora, percebam que o enquadramento pessoal de vocês, que era fechado, limitado ao meu rosto, subitamente, logo depois que fingi perder o equilíbrio, se alarga, até englobar todo o palco. Eu é que lhes forço essa mudança de perspectiva. Fiquem atentos, é importante.

---

[12] "Eu gosto de chegar de manhã cedo para pegar um lugar. (*Abaixa a voz e espia para os lados*) Porque existem uns santarrões, bruxos, que fazem alguns truques; colocam, de um lado, um morto, do outro lado, um vivo, depois fazem alguns sinais: 'Vivo! vivo!' O tampo vira, o vivo sobe, o morto desce...! Não, agora eu vou ficar de olho bem aberto para pegar o truque! (*Continua dirigindo-se ao público, muda o tom*) A vez passada cheguei de manhã cedo, coloquei-me diante de uma tumba aberta e, depois de ficar vigiando durante metade do dia, o milagre foi feito no fundo, e eu fiquei aqui, longe, esperando, como um parvalhão (*Respiração profunda*). Mas dessa vez me informei, disseram-me que se chama Lázaro o que sepultaram agora, fresco, chama-se Lázaro, vou encontrar a tumba na qual está escrito Lázaro, assim que a encontrar me planto lá, na frente... (*Pára perplexo, dá um tapão na testa*) Mas mesmo se eu encontrar a tumba onde está escrito Lázaro, como é que eu vou reconhecer, se eu não sei ler?... Cáspite! (*Recupera-se depois de uma longa respiração*) Pois bem, se saiu tudo errado da outra vez, vai dar certo desta vez. Vou me plantar aqui na frente... (*Detém-se, finge perder o equilíbrio*) Não empurra!..." (N. T.)

O ESPECTADOR VIDEODEPENDENTE... DO ATOR

Afirmei anteriormente que o ator ou o diretor, de acordo com suas necessidades, devem conseguir fazer mudar as objetivas alojadas inconscientemente na mente do público. É habitual, e não nos damos conta muitas vezes, mas executamos incríveis movimentos de *zoom*, evidenciamos um detalhe, alargamos o enquadramento em panorâmicas, identificamos a cromaticidade de cada cor, percebemos o claro-escuro de fundo. Enfim, possuímos, no interior de nosso cérebro, uma máquina que nenhuma tecnologia conseguiu ainda igualar. O nosso cérebro é uma câmara de cinema sofisticadíssima. Portanto, se o ator, ou um grupo de atores, estão em pleno domínio de seu ofício, os espectadores são provocados para obedecer a todos os impulsos que enviam com suas atuações.

NÃO CAIR NA TUMBA

Vamos voltar ao nosso exemplo: se abaixar o tom, diminuir o tamanho dos gestos, consigo impor maior concentração e atenção, obrigando-os a esticarem o pescoço para captar melhor o que eu estou minimizando. Porém, logo realizo um gesto amplo, alargando ambos os braços... projeto-me na direção de vocês, viro-me para os lados, exclamando: “Quem é que está me empurrando? Desgraçado, tem uma tumba aberta bem aqui na frente!”. Em seguida, sugiro que o espaço cênico está atulhado de pessoas que empurram o personagem pelas costas.

> "Non spignere! Boja! Ohei, quanta gente! Non spignere... [...] A gh'è la tumba avèrta... [...] A burlô dentro, ariva el santo e fa tre segni: 'vivo! vivo!' E mo era già vivo!"[13]

O tom de raiva não se eleva só para indicar que o personagem teme ser arremessado na tumba; o motivo principal é revelar ao público que o personagem está se comunicando com inúmeras pessoas, não só aquelas situadas próximas a ele, mas todas as presentes à sua volta. Ao se elevar a voz e projetá-la, o espaço cênico é dilatado, envolve-se fisicamente o público, transformando-o em um coro e fazendo com que todos se tornem participantes. E este é outro elemento decisivo da representação épica. Envolver e deslocar sempre o espectador. O espectador deve ser colocado na condição de público próximo, consciente do próprio papel, não refestelado em sua poltrona, ocupado somente em realizar uma tranqüila digestão.

CUMPLICIDADE E ADULAÇÃO

Cuidado! O jogo do envolvimento pode adquirir um teor ambíguo, beirando a adulação racista. Prestem atenção... Retomarei isso mais à frente:

> "Non spingete perché altrimenti vado giú, ecc.ecc. [...]...poe, arriva il santo che dise: Resûrgit! Vivo! Vivo! E mi era già vivo. Boja! [...] Quanta zénte che 'riva. [...] Ohia, eh, ve piàse vegnìr a véder i meràcoli, eh! [...] Non g'han gnente da fare [...], ah... ah... ah...! [...] Ehi, varde là... i végne anca da la montagna!" [...] "Ehi, muntagnàr! No' gh'i mai visti i miracoli, eh?" [...] "Forèsti!" [...].[14]

---

[13] "Sem empurrar! Puxa, quanta gente! Sem empurrar... (*Vira-se de lá para cá*) A tumba tá aberta... (*Indica a tumba*) Caio dentro, chega o santo e faz alguns sinais: 'vivo! vivo!' E eu já estava vivo!" (N. T.)

[14] "Sem empurrar, porque senão vou cair, etc. etc. (*Fala, jogando fora o texto*)... depois, chega o santo que diz: ressuscita! vivo! vivo! e eu já estava vivo. Cáspite! (*Olha ao redor*) Quanta gente chegando. (*Sobe o tom de voz*) Arre, ufa, vocês gostam de vir aqui ver os milagres, hem! (*Para o público*) Não têm nada para fazer (*Risada*) eh... eh... eh...! (*Indica com o olhar um ponto preciso do palco, ao fundo*) Ei, olha lá... eles chegam também da montanha! (*Eleva o tom e projeta a voz*) Ei, montanheses! Nunca viram os milagres, hem? (*Comenta, indicando cumplicidade com o público*) Forasteiros!" (*Pára de atuar*). (N. T.)

Esse *lazzo*, baseado mais fortemente na cumplicidade com o público do que o primeiro, apresenta um humor de cunho racista em relação aos aldeões, de mais a mais, aldeões originários das montanhas, *foresti*. Fica subentendido que são tolos, crédulos e ignorantes, enquanto nós pertencemos a uma classe superior, acostumada aos grandes milagres. Diariamente, assistimos a espetáculos desse naipe... eles nos são indiferentes, não nos emocionam. A adulação sem máscara é evidente. Uma piscadela totalmente dirigida para enlaçar e cativar o público. "Somos todos, entre os presentes, gente de estirpe". Vamos seguir adiante.

> "Foresti". [...] "Non spingere! Boja!"[15]

Perceberam? Ao resistir ao novo empurrão, criei um novo personagem, situado do meu lado. Com um leve movimento de torção: um, dois...três, ei-lo:

> "Piccolo!" [...]. "Ohei! [...] Ah..., ah... ah! [...] Parchè te spigne?! Non m'importa se ti se' piccolo! I piccoli végne la matìna a l'alba a tôrse el posto. [...] Cosa ti crede de starte de già in paradiso? Dove i primi sarà i piccoli e i grandóni gli ultimi?" [...] "Oh, santa!..." [...] "Non m'importa se se' 'na dona..." [...] "Non m'importa se ti se' 'na dona! [...] Davanti a la morte sémo tûti eguali!... [...] Oh, santa!"[16]

É importante unir o alargamento do olhar ao riso escancarado para indicar que existe no fundo, além do proscênio, algo que é do meu interesse... O meu olhar espichado deve fazer o público entender que espero alguém muito importante, desse modo ele sente-se participante desta minha espera.

---

[15] "Forasteiros". (*Avança de novo*) "Sem empurrar! Cáspite!". (N. T.)

[16] "Baixinho! (*É um homem baixo*)". "Ei!" (*Revela com síntese a existência de uma figura nanica*) *Constrói com um gesto os ombros acanhados, ainda acaricia-lhe a cabeça, e depois se apóia sobre ele, usando o cotovelo*) "Eh, eh... eh...! (*Afasta-se*) Por que você fica empurrando?! Não faço caso se você é um nanico! Os baixinhos devem chegar de manhã cedo para pegar um lugar. (*Ri e pisca para o público. Mima novamente se apoiar sobre ele com o cotovelo, gozando dele*) Por acaso você pensa que já está no paraíso? Onde os primeiros serão os baixinhos e os grandalhões serão os últimos? (*Vira-se para o outro lado, subitamente*) "Não faço caso se você é uma mulher... (*Outro personagem é rapidamente sugerido. Espantado, volta-se para a direita. Basta fazer com a mão o gesto de empurrar a figura para trás. Repete a seqüência*) Não faço caso se você é uma mulher! (*Com força*) Diante da morte somos todos iguais!... (*Riso escancarado, mas ainda mudo. Piscando sempre para o público*) Oh, santa!..." (N. T.)

MAS CRISTO, QUANDO CHEGA?

Reparem na seqüência: "Oh, santa..." Risada silenciosa. Viro a cabeça.

> "Ariva 'sto santo? [...] Non ariva? [...] Nò gh'è quaichedün de voialtri..."[17]

É a vocês que pergunto. Vocês foram transformados em espectadores atuantes, entendem?

> "Nò gh'è quaichedün de voialtri che cognose dove sta de casa 'sto santo? Che'l vaga a ciamare, che semo tûti preparadi"...[18]

Alude-se aqui que os espectadores também estão prontos para presenciar o milagre.

> "Non se pol speciare ûna giornata integra, gh'avemo altro da fare, 'ndemo! Ma metèghe ûn orario, a 'sti meracoli, e rispetèlo! [...] No' ariva? [...] Ohè... cadreghe!..."[19]

Surge um novo personagem. Trata-se de um locador de cadeiras, *cadreghe*. Entra em cena sustentando nas costas sua carga, que oferece, em especial, às mulheres, para que possam desfrutar do espetáculo com maior conforto. Pelo "aluguel" de uma cadeira pede dois *bajochi*, duas moedas. Eis aí o trecho; retomando algumas falas antes: "Não é possível se perder um dia inteiro, todos têm outras coisas a fazer, vamos! Que se fixe um horário para esses milagres e que seja respeitado!". Tenho a cabeça voltada para a direita e começo a emitir o grito do ambulante, como se viesse de fora do cemitério: "Ó cadeiras!". Eis aí! Não preciso ir até a coxia para acompanhar a entrada do *cadregaro*.

---

[17] "Chega este santo? (*Vira-se, ansioso*) Não chega? (*Diretamente ao público*) Não existe alguém de vocês..." (N. T.)

[18] "Ninguém de vocês sabe onde mora este santo? Que se vá chamá-lo, já que estamos todos prontos". (N. T.)

[19] "Não é possível se perder um dia inteiro, todos têm outras coisas a fazer, vamos! Que se fixe um horário para esses milagres e que seja respeitado! (*Lança um olhar panorâmico, debruçando-se além da ribalta*) Não está chegando? (*Joga-se subitamente para a direita*) Ó cadeiras!..." (N. T.)

SUGERIR, NÃO DESCREVER

Reduzo o trajeto a um simples mergulho e mimo agarrar uma das cadeiras no ar de forma a introduzi-las e antecipar o personagem que as aluga. Certo? Acompanhem posteriormente essa passagem expressa em síntese, ou seja, com toda a seqüência cortada e compactada. Como eu teria me comportado se atuasse de modo naturalista? Para começo de conversa, eu precisaria abandonar completamente o personagem que espera a chegada do santo. (*Executa*). Um, dois, três: anulado o personagem, eu atravessaria o palco até chegar na coxia (*percorre todo o palco*); fingiria uma nova entrada em cena, mimando a carga de cadeiras, levantaria uma e a ofereceria aos presentes. Isso resultaria em um alongamento e uma perda de ritmo e de tensão desastrosas. A síntese é a invenção que impõe a fantasia e a intuição ao espectador. É a maneira de conceber a representação da grande tradição épica popular: limar todo o supérfluo, toda descrição entediante.

Vamos recomeçar:

> "Gh'avemo altro de fare". [...] "Ohèi! Cadrèghe...! Segie! Dòj bajòchi la cadrèga..." "Done, catéve 'na cadréga parchè l'è grave periculo starve in pie a guardàrve el meràcolo [...], che quando arìva el santo, se no' sett insentàte [...], che lü ol fa tre segni e de bòta ol vén fôra el morto, co' i oci sberluscénti [...], ve becàte ûn tal stremìsio spavento, ol côr che sbate, sfrun! [...] Andè svegnùe per tera, sbatìt cun la crapa próprio dove gh'è 'na pétra de sasso: SGNAC! Morte! Sèche! [...] E ol santo ne fa ûn solamente de miracoli 'incôe! [...] Done! Andèmo! [...] Eh!!! Ohè, piccolo!"[20]

---

[20] "Temos mais o que fazer". (*Mergulho, virada repentina do tronco, braços estendidos mostrando uma cadeira*) Ei! Cadeiras...! Assentos! Duas moedas por cadeira... Senhoras, peguem uma

Perceberam a passagem? Então: fala, ergue a sua cadeira, vai embora:

> "Done! Un solo miracolo oggi fa il santo! [...] Ohè, piccolo!"[21]

Eis aí outro personagem que ressurge. Já é nosso conhecido; é o baixinho que estava diante da tumba. De minha parte, deixei o papel de *cadregaro* e voltei a representar o do adulador. Mimo ajudar o baixinho a subir e ficar de pé sobre a cadeira.

> "Ohè, piccolo, te s'è catà 'na cadrèga? [...] Eh, già, bravo, per montàrghe soravìa. [...] Su su monta... Ohei, cume te se' grande! [...] Ah... ah... ah... Non pogiàrte chi lòga... [...] Non pogiàrte chi lòga che te dò ûn trusùn [...] te sbato dentro a la tomba, cun el quèrcio de soravìa [...] TUN, TUN! eternum!..."[22]

AO INVÉS DO SANTO CHEGAM ALICHES

> [...] "Arìva? Arìva el santo? Boja, no' se po' speciàre, po' viene scûro, tóca pisàr tûti i lumini, ariva el santo, se sbaglia de tomba, va su la tomba de un altro morto, resuscita un altro morto, arìva la madre del morto de prima,

---

cadeira, é muito perigoso ficar de pé olhando o milagre (*indica acomodar-se em uma cadeira*), porque quando chegar o santo, se não estiverem sentadas (*levanta-se*), ele faz alguns sinais e, de repente, o morto sai para fora, com os olhos arregalados (*mima a atitude enrijecida do ressuscitado*), e vocês vão tomar um tremendo susto, o coração vai disparar e pimba! (*Indica uma queda*) Desmaiam, caem no chão, batem o coco exatamente na rocha: Plaf! Mortas! Secas! (*Respira com a boca escancarada, vira-se ampliando o espaço, eleva o tom*) E o santo só faz um milagre por dia! (*Dirige-se para a esquerda*) Senhoras! Vamos! (*Nova mudança de ritmo e gesto*) Ei!!! Arre, baixinho!" (N. T.)

[21] "Senhoras! O santo hoje vai fazer um só milagre! (*Mudança rápida de atitude, suspensão*). Arre, baixinho!" (N. T.)

[22] "Ei, baixinho, você catou uma cadeira? (*Agarra a cadeira imaginária*) Pô, boa, bem grande, para subir em cima. (*Finge ajudar o baixinho*) Vai, vai, sobe... Puxa, como você é alto! (*Risada*) Eh...eh...eh... Não se apóie aí... (*Indica o próprio ombro*) Não se apóie aí que eu te dou um safanão (*mima a ação de arremessar o baixinho*) Jogo-o dentro da tumba, com o caixão por cima (*Mima o coitado que bate do lado de dentro*) TUM, TUM! eternum!..." (N. T.)

> comincia a piàgnere... tóca' masàre el morto apena resuscitato... [...] No' arìva?" [...] "Saràche!!!" [...].[23]

Eis aí outro vendedor. Atenção para o gesto direcionado à coxia. Realizamos uma torção, retornando ao centro do palco, indicando carregar um cesto:

> "Saràche! Sardèle! Dòj bajòchi ûn cartòcio de sardèle, anciûe, sardèle frite, bone, dolze, che fan resuscitare i morti!"[24]

Atenção para a seguinte passagem: "*... che fan resuscitare i morti!*". Neste gesto final, juntamente com o pacote, desaparece também o personagem que o segura. Nesse momento, um outro personagem ainda o interpela, provocativamente:

> "Sardèle! Ehi sardèle, dahe ûn cartòcio al Lazaro che se prepara el stòmego!" [...]:"No' far blasfemía!" [...]: "No' far blasfemìa, boja, desgrasià!" [...]: "El santo... arìva!" "Dove?" "Quèlo!" [...]:"Guarda quanta zénte che g'há intorno, i apostoli... i santi... [...] Quèlo lo cognóso, l'è Paolo... Quèlo lí com la barba, tûto pelato... quell'altro l'è Pietro, cun tanti cavèj... com tût quèl barbùn...".[25]

---

[23] (*Debruça-se para além da ribalta, olhando ao redor*) "Tá chegando? Tá chegando o santo? Cáspite, não podemos esperar, depois escurece, é preciso acender todas as lamparinas, chega o santo, erra de tumba, vai na tumba de outro morto, ressuscita outro morto, chega a mãe do morto que ia ser ressuscitado, começa a chorar... precisa matar o morto recém-ressuscitado... (*Pausa, olha ao redor*) Não vai chegar? (*Vira repentinamente para a direita*) Aliches!!!" (*Pára diante do público*).

[24] "Aliches! Sardinhas! Duas moedas por um pacote de sardinhas, aliches, sardinhas fritas, gostosas, doces, que são capazes de ressuscitar um morto!"

[25] "Sardinhas! Ei, Sardinhas, dá um pacote ao Lázaro, assim ele já vai forrando o estômago!" (*Outro personagem se contrapõe*) "Sem blasfemar!" (*Sem se deslocar... só o desbalanceamento corporal indicou a troca de papel*): "Sem blasfemar, seu desgraçado!" (*Movimento rápido, inclina o tronco para frente*): "O santo... está chegando!" "Onde?" "Aquele ali!" (*São dois personagens alternando-se em um rápido diálogo*): "Caramba, quanta gente em volta dele, os apóstolos, os santos... (*Mudança*) "Aquele ali eu conheço, é Paulo... Sim, o barbudo, careca... O outro é Pedro, barbudo também, mas bem cabeludo...".

MARCOS! MEU AMIGO!

De súbito, entra outro personagem, gritando com a voz aguda: "Marcos!!". A preparação para a entrada de Marcos foi feita com a descrição quase mecânica, em termos iguais, dos dois primeiros santos. É a convenção, é o estereótipo que conhecemos de cor; quantas vezes já reparamos neles nos afrescos, nos quadros: São Paulo é o careca, de barba crespa; São Pedro – lembram-se dele em *Ben-Hur*? – é o de barba lisa, e de cabelos abundantes... encaracolados. Em seguida, desponta aquele que nos é realmente familiar, não precisamos descrevê-lo, é Marcos! Quem não conhece Marcos? De fato "Marcos!!!" (*gesticula com os braços para saudá-lo*) Gritando em falsete: "Marcos!!!" (*Riso abafado*). Acontece um diálogo com Marcos por meio de gestos, como querendo dizer: "Poxa, o que é que você está fazendo aí no meio, vamos nos encontrar depois... vamos beber e dançar juntos!".

Eis que o amigo de Marcos percebe que está sendo observado quase com inveja e ciúme por aqueles que o rodeiam. E essa passagem é importante. Então: "Marcos!!!" (*Riso abafado. Dialoga gestualmente com Marcos*). Quando ele percebe que está sendo observado, sua gesticulação torna-se mais lenta... assume ares de importância, dirige-se com calma aos presentes:

> "Cognóso. Sta tacà de casa mia. [...] Boja! Varda... quelo l'è Jesus! Oehu, come l'è zóvine! No' g'há gnanca la barba! Ol pare un fiolìn. Simpatico l'è! L'è piccolo, cosí zòvine. [...] Mi me l'imaginavo pû grando, cun 'na gran testa de cavèj [...], un criston, com dei ogiùn tremendi, dei dentàssi, de le manasse tante che quando faséva la benedisiùn [...]: ZACH! ZACH! faséva in quatro i fedeli! [...]Quèsto l'è tropo picolo, a l'è dolze... [...] Jesus!! Jesus!! Faghe un'altra volta el meràcolo de la moltiplicasiùn de' pani e de' pescitti che eran boni! Dio, la magnàda che gh'emo fato!" [...] "Ma ti pensi solamente a magnàr? Ah, blasfémio! [...] Quèlo, varda, che brava persona!".[26]

---

[26] "Conheço. Mora perto da minha casa. (*Mudança de tom. Gira a cabeça repentinamente, olha novamente para a direita*) Puxa! Olha só... aquele é Jesus! Pô, como é jovem! Nem barba tem! Parece um rapazote. Simpático! É pequeno, bem jovem. (*Respiração*) Eu o imaginava maior, com um cabeção cheio de cabelos (*descreve com gestos*), um cristão redentor! Com uns olhos imensos, dentuço, mãozudo – tanto que ao dar a bênção com elas (*faz o gesto de cortar o ar*

Atenção: essas tensões alternadas com breves silêncios são importantes. Ou seja, vocês podem perceber que em certos momentos faço pausas, fico mais relaxado; são propositais. Uso-as para respirar, pois um dos problemas é fazer o público respirar com você. O público precisa tomar fôlego simultaneamente. Caso ele seja afogado ou agredido durante os momentos de tensão ou ao final de uma risada, sem que se permita sua recuperação, sem deixá-lo respirar, ele acabará ficando cansado e perderá a capacidade de se divertir e de participar adequadamente.

Recomecemos e vamos prestar atenção às respirações:

> "Che brava persona!" "Come, chi?" "Quèlo, quèlo com tûti i risulìni, com gli ôci ciàri, che brava persona!" "Chi l'è?" [...] "Giuda! [...]. Brava persona!" [...]"Cito!" "Cosa?" [...] "A s'è inginociàdo ol santo...tûti i apostoli intorno i s'è inginogià. Se son mettü a pregare, preghé anca voialtri, tûti pregano. [...] Prega! Se no, el meràcolo non riésse!" [...]: "Mi no' ghe vago in ginöcio. Mi no' ghe credo, e no' vago!" [...]: "Blasfémio! Ad vegníss ûn culp, maledeto! Che un fulmine te taiàse i gambe e te restàse incruscià per l'eterno! Ah! Ah!, e Gesú no' te miracola miga!" [...]: "Cito, cito, cito! A l'há dàit l'órden de valzàr sû la pietra: Oheieoh!".[27]

---

com uma espada): zás! zás! esquartejava os fiéis! (*Muda de tom, desconsolado*) Mas esse é muito nanico, é doce... (*Muda repentinamente o tom de voz para falsete, quase histérico*) Jesus! Jesus! Faça-nos de novo o milagre da multiplicação dos pães e dos peixinhos, que eram tão gostosos! Deus, que comilança fizemos!" (*Apóia-se sobre a outra perna e denota a intenção de se virar*) "Você só pensa em comida? Seu blasfemo! (*Nova mudança de tom e atitude*) Aquele, veja, que boa gente!"

[27] "Que boa gente!" "Como, quem?" "Aquele, aquele ali, de cabelo todo cacheado, com os olhos claros, que boa gente!" "E quem é ele?" (*Tom de obviedade*) "Ora, Judas! (*Pausa rápida*) Boa gente!" (*Respiração*) "Quieto!" "O quê?" (*Outra respiração*) "O santo ajoelhou-se; todos os apóstolos ao redor também ajoelharam-se. Começaram a rezar. Rezem vocês também, todos estão rezando. (*Dirige-se em particular para uma pessoa*) Reza! Senão, o milagre não funciona!" (*O personagem interpelado intervém, contrariado*): "Eu não vou me pôr de joelhos. Não acredito e não vou me ajoelhar!" (*Replica*) "Blasfemo! Que você sofra um troço, herege! Que um raio corte as suas pernas e você fique manco por toda a eternidade! Eh, eh!, e que você não seja miraculado por Jesus!" (*Os dois são silenciados*) "Quietos, quietos, quietos! Ele deu a ordem de levantar a pedra: avante! eia!"

Atenção para este salto. Diz: "Cristo deu a ordem de levantar a pedra da tumba". E eis que, instantaneamente, surge alguém que verifica os tempos da elevação e organiza o trabalho. Ocorre uma transposição, mais do que física, de cunho vocal; é outro personagem que dá o aviso, e ele próprio emite o som e mima levantar a pedra.

Então:

> "Cito, cito, cito, che l'há dàit l'orden de valzàr sû la pietra. Oheieoh!! Dài, issa... alzémo enséma, ohieiooh!!! Attento ai pie! [...] Boja che spûsa! Che tanfo che végne fôra!".[28]

Portanto, a tumba está aberta. Isso ficou claro para vocês por causa dos meus gestos de inclinar-me para frente e logo retrair-me; somente mais tarde proferi a fala. Ai de vocês se a dão antes; vocês a queimam. Vou repetir os gestos em progressão: um, dois, três, quatro. "Pô, que fedentina!". Os tempos estão internalizados, exatamente como em uma composição musical. Um, dois: "Pô, que fedentina!"; três, quatro: "Que bafio!"; um, dois: "O que enterraram aí dentro? Um gato podre?".

Um segundo personagem se inclina. É ele quem responde; precisamos fazer com que a mudança seja sentida:

> "No, no, l'è lû, quèl che l'han sepelit, el Lazaro. Boja! Tûti i vermi, che l'è impienido... i burdìt che sòrte de le orègie, de l'ogi che schìfio! [...] Che schèrso che g'han faìto!" "A chi?"A Jesus: gh'avévan dit che eran tre ziórni che l'era sepelìto 'sto Lazaro; è almànco un mese che l'han interào, no' ghe pol riuscire el meràcolo!" [...] "Ma parchè?" [...] "Parchè l'è tropo frolàto 'sto morto!" [...] "Mi disi che riésce uguale, parchè quèsto l'è un santo tale che se anco dentro la tomba g'han sepelito quatro ossa soltanto, lû, com tre segni e lo sguardàr verso 'l suo padre, Deo in ziélo, tutte le ossa se impiegnìsse de carne e ol vegne föra un 'craménto indiavolàt de vita che ol va via che par ûn fûlmine". "No, no' ghe riesce! Fémo scomèsa?" "Fémo scomèsa". "Dòj bajòchi che no' ghe riése! "Quatro!" Tegno banco per

---

[28] "Quietos, quietos, quietos, pois ele deu a ordem de levantar a pedra da tumba. Avante! eia! Força, sobe... todos juntos. Avante! eia! Cuidado com os pés (*Inclina-se para frente e logo se retrai, tampando o nariz*) Pô, que fedentina! Que bafio que sai!".

> sinque!" "Sinque per sete". "Tegno banco! [...] Ûn, dòi, tre, quatro: va là ûna, va là doe, va là tré... Scomèsa! Boja!".[29]

Pois bem, o processo de fechamento da aposta mobilizou todo o campo-santo... Mas, nesse instante, ouve-se um grito, que interrompe o burburinho:

> "Boja! Blasfémio! Mèterse a far scumèsa co' el santo lí che prega... infàmio! Ad vegnìs ûn culp anca a ti! Blasfémio!" [...] "Sinque bajòchi che ghe riése!".[30]

Permaneci nesta posição para vocês perceberem o momento da passagem da tensão do jogo das apostas ao instante em que se retorna ao clima do milagre. Então: "Cinco moedas que ele consegue!". Eis aqui, a mão ainda está suspensa no ar e o olhar já está direcionado no lado oposto:

> "G'ha dàit l'ordin de valsàs sû, g'ha dito: 'Vegne fôra Lazaro'"[31]

É sucedido por outro personagem que o contradiz: enquanto o primeiro está entrando, o outro vai saindo.

Então:

---

[29] "Não, não, é ele, Lázaro, o que sepultaram. Puxa! Está todo coberto de vermes. Estão até saindo pelas suas orelhas... pelos olhos... que coisa nojenta! (*Outro tom de voz e torção do tronco*) Que trote que lhe passaram!" "A quem?" "A Jesus; disseram-lhe que Lázaro foi sepultado há três dias; faz no mínimo um mês que o enterraram. Ele não vai conseguir praticar o milagre!" (*Mudança leve de tom*) "E por que não?" (*Rápida troca de perguntas e respostas*) "Porque é um morto já muito decomposto!" (*Respiração, depois com ímpeto*) "Ele vai conseguir de qualquer maneira, pois ele é um tal santo que, mesmo se na tumba existissem enterrados apenas quatro ossos, Jesus, com três sinais e mais uma olhada para o seu pai, Deus no céu, encheria todos os ossos de carne e faria surgir um 'sacramento', endiabrado de tanta vida, que sairia em disparada por aí como um raio". "Não, ele não vai conseguir! Quer apostar?" "Vamos apostar". "Duas moedas que ele não consegue!" "Quatro!" "A banca é minha por cinco!" "Cinco por sete..." "A banca é minha!" (*Agita os braços, sinalizando números com os dedos em diferentes direções*) "Um, dois, três, quatro: dou-lhe uma, dou-lhe duas, dou-lhe três... Apostado! Caramba!"

[30] "O que é isso? Blasfemo! Ficar apostando enquanto o santo reza... Infame! Que você também tenha um troço, herege!" (*Em seguida a essas duras palavras, faz menção de se ajoelhar, mas, subitamente, dirige-se ao coletor de apostas*) "Cinco moedas que ele consegue!"

[31] "Ele deu-lhe a ordem de se levantar, disse-lhe: 'saia para fora, Lázaro'".

> "...Fôra Lazaro [...] i vegnirà fôra i vermi che l'han impienìdo..."[...] "Blasfémio!" [...] "A l'è vegnìt fôra, Lazaro, boja! L'há valsà sû i ôgi... Deo Signur, caro... Meràcolo! [...] Ol munta, munta su [...], ol vegne in pie, ol bòrla, bòrla, va giò, sta su, va giò, ol monta davanti, végne fôra da la tomba come ûn can che sòrte da l'acqua [...], dà ûna sbragàda. Tûti i vermi spantegà. [...] Oheu! Boja! Disgrasià!" [...].[32]

A passagem resultou clara. Descrição: um, dois, três (*repete a ação*), vou até a posição, repentinamente ocorre uma reviravolta da imagem, melhor dizendo, nossa câmara de filmar muda de posição, de cá vai para lá: contraplano na direção de quem narra.

Vamos refazer a seqüência:

> "Végne fôra [...]... una sbragàda! Tûti i vermi spantegà! Ohè! Boja! Disgrasià! Tûti i vermi adòso! Sgaróso!... [...] Meràcul! Ol vive, ol piàgne! [...] Oh, Jesus, gràsie Deo, Jesus bravo!! Bravo Jesus, brav... [...] ... La mia borsa!? Ladro!... [...] ...Bravo Jesus! Ladro! [...] Ladro!... Bravo Jesus!... ladro!...".[33]

"EIS AÍ, RISONHO, O MAIO"

Agora, antes de continuarmos com outros exemplos – divertidos para todos, é o que espero – gostaria de me proporcionar um divertimento (os divertimentos são a minha especialidade). Desejo discutir novamente e com brevidade a questão do ator que, para reencontrar suas raízes culturais, deve retornar às origens. Obviamente, tenho consciência de que, hoje em dia, é difícil realizar essa conexão e resgatar a carga cultural de origem, devido, principalmente, ao nivelamento e ao achatamento gerais determinados pela cultura de massa, sistema no qual trabalhamos e vivemos. De fato, as coisas mudaram desde que eu comecei a fazer teatro. Em primeiro lugar, a guerra tinha recém-acabado e havia a tremenda vantagem de podermos reescrever absolutamente tudo desde o início, a partir de uma imensa folha em branco. Existia uma vontade geral de renovação... e de atirar fora tudo que fosse velho e rançoso. Durante um período de quase vinte anos, soubemos pouco ou nada das idéias e experiências surgidas entre pessoas de teatro, pintores e escritores de outros países. Possuíamos um grande estímulo para pesquisar, conhecer, saber. Éramos ignorantes e tínhamos consciência disso. Hoje ainda somos ignorantes e não estamos nem aí. Há um sopro de pesquisa, mas o que está sendo pesquisado? Olho ao redor e vejo que os projetos de pesquisa são, em sua maioria, autênticos blefes – sem dizer que a etiqueta "pesquisa" me remete a um pequeno bando de pessoas girando em torno do próprio umbigo. Raramente afastam-se de um clichê maneirista. Além disso, enclausuram-se em grupos restritos... contando com o apoio de alguns críticos e de alguns assessores dos órgãos culturais. O discurso é completamente abstrato, desligado da realidade e dos verdadeiros problemas do cotidiano.

---

[32] "... Para fora, Lázaro... (*risadinha*) os vermes que o ocuparam vão ser expelidos" (*Mudança repentina*) "Blasfemo!" (*Respiração profunda. Fala com esforço, extasiado*) "É ele! Ele saiu para fora, Lázaro, caramba! Abriu os olhos... Pai do céu, Nosso Senhor, querido... Milagre! (*Ergue os braços para o céu*) Sobe, vai, sobe (*Mima a dificuldade de sustentar-se, cambaleia*), fica de pé, cai, cai, desce, desce, se sustenta, desce, sobe na frente, sai da tumba como um cão que sai da água (*sacode-se todo*), dá uma última sacudida. Espirra vermes para todos os lados. (*Mima receber uma chuva de vermes na cara*) Pô! Caramba! Filho da mãe!" (*Faz uma interrupção*).

[33] Saia para fora (*sacode-se*)... Uma sacudida! Todos os vermes voaram em cima de mim! Pô! Caramba! Porcalhão!... (*Simula estar tirando os vermes que o recobrem; em seguida, abandona a ação anterior e projeta-se para frente*) Milagre! Vive, chora! (*Cai de joelhos*) Oh, Jesus, obrigado, meu Deus, bravo, Jesus! Bravo, Jesus... brav... (*Toca-se uma perna, a observa*)... A minha bolsa!? Ladrão!... (*Indica para fora da cena; em seguida, novamente para o local do milagre*) Bravo, Jesus! Ladrão! (*Levanta-se e corre para a direita; persegue o ladrão*)... Ladrão!... Bravo, Jesus!... Ladrão!..."

Quando falava da necessidade de ampliar a pesquisa, não me referia exclusivamente ao âmbito do teatro popular. A autêntica pesquisa se faz rompendo e saindo fora do próprio e cômodo círculo de interesses. Pessoalmente, para evitar adormecer com o nariz espetando o meu próprio umbigo, lancei-me à leitura de todo o teatro possível, dos ingleses do século XVIII aos orientais – traduzidos, naturalmente –, detendo-me obsessivamente, como um fanático, nos gregos antigos. E devo revelar: ainda não me sinto completamente à vontade com aqueles textos. Sinto-me sempre como se fosse capturado e expulso... cada autor me cativa e me põe em crise. É mais confortável viver dentro do próprio e imutável espaço, ritmo e linguagem. Não se deixar perturbar. Depois de algum tempo, porém, descobri que entrar em crise é bom e faz bem, sendo importante dominar todos os possíveis ingredientes da dialética. Como se diz em física: "Se você não conhecer os contrários, não poderá conhecer nem mesmo os efeitos dos iguais, dos opostos dinâmicos e dos estáticos".

É essencial desenvolvermos o conhecimento ao máximo para compreender os esplêndidos axiomas da contradição. Quantas vezes ouvi alguém dizer: "Aquele autor é um burguês conformista e reacionário... não me interessa". Assim, *a priori*. Um belo rótulo e fora!... Sem me deixar convencer, ia lê-lo e descobria um atrevimento, uma coragem no plano formal e ideológico de altíssimo nível. Por quantos séculos, fileiras de intelectuais agnóstico-literários desdenharam os *clowns*, os saltimbancos, os bonecos, assim como deixaram também de levar em consideração o teatro religioso de diversos povos, a começar pelo seu próprio? Encontrei coisas maravilhosas em tal teatro. E quantos daqueles que se denominam marxistas gargalharam à idéia de ir vasculhar no teatro popular dos ritos, particularmente naquele conhecido como "maias"?

Descobri que os anarquistas do século XIX interpretavam e cantavam as maias. A maia é executada até hoje, particularmente na região dos Apeninos toscano-emilianos. Assisti à apresentação dos grupos de Garfagnana, do Pistoiese e de Prato. De imediato, o detalhe que me impressionou foi a presença, durante a representação, de um homem vestido com traje social – os demais estavam com figurinos – que passeava pela cena, segurando um texto nas mãos. Esse homem colocava-se às costas ora de um ora de outro ator, seguindo-os passo a passo na ação. Era o ponto-diretor. E tudo acontecia saltando à vista de todos. O teatro épico em absoluto. A tragédia da maia era em versos cantados, versos octonários antiqüíssimos, baseados em uma melodia constante, que se repetia infinitamente.

A primeira impressão me causou um certo incômodo. Todas as formas de expressão e os estilos que fogem do nosso esquema mental e do "hábito" disparam o processo pessoal de rejeição. Também rejeitei a gestualidade; em minha opinião, muito mirrada e repetitiva. Entretanto, fiquei fascinado diante de alguns belos trechos, como, por exemplo, a cena do duelo, desenvolvida dentro de um bailado muito expressivo, com gestos, estocadas, golpes fendentes e passos complexos. Espantou-me a capacidade dos duelistas que saltavam, esbracejavam e se movimentavam, e, ao mesmo tempo, continuavam a cantar placidamente, sem nunca ficar ofegantes. Sem dúvida, o elemento mais sugestivo era o figurino e era evidente que eles mesmos o tinham confeccionado. Incluía cimeiras retiradas dos elmos de soldados da cavalaria do século passado, além de celadas, silhuetas de leões e águias, plumas e fitas. As couraças eram de pano com elementos de metal sobrepostos. Calçavam botas ou perneiras de caçador e vestiam calças de fustão guarnecidas de bandas vermelhas, douradas e azuis. Além disso, cada cavalheiro portava um manto ornado com bordados autênticos, evocando as capas sacerdotais utilizadas nas cerimônias religiosas mais importantes. Por fim, existiam os figurinos dos reis, das rainhas e das damas... todos personagens que representavam vultos importantes.

O mais estranho era a absoluta ausência do elemento irônico... a inexistência de qualquer passagem cômica. Aliás, a seriedade contínua provocava uma sensação de enfado indefinido. Dirigi-me ao responsável cultural do grupo ao final da apresentação. Era um professor universitário, renomado pesquisador das maias, autor de duas obras sobre o assunto e considerado uma enciclopédia viva do teatro popular toscano-emiliano. Perguntei-lhe a razão de não existirem nem personagens, nem situações cômicas. Com um sorriso quase de compaixão, respondeu-me: "Existem, por acaso, situações cômicas na tragédia grega?". Fiquei boquiaberto, sentindo-me desnorteado. Consegui me recuperar e, balbuciando, atrevi-me a fazer-lhe nova pergunta: "Existirá pelo menos alguma maia cômica?". "Não é do meu conhecimento – respondeu – a maia é trágica". Mostrou-se demasiadamente seguro de si; pressenti que estava mentindo. Isso motivou-me a iniciar uma pesquisa. Procurei outros "responsáveis culturais" presentes ao simpósio de Prato. Um deles garantiu-me que, até cerca de cem anos atrás, existia um personagem cômico nas maias que permanecia em cena durante toda a apresentação, contradizendo de modo cômico-satírico as falas dos cavalheiros e das damas. Esse personagem havia sido recuperado pelos primeiros anarco-sindicalistas, que também inseriram no texto alusões políticas diretas.

Porém, essa invenção possuía uma origem anterior. Naquele momento, vieram-me à mente as *sotties* da Idade Média francesa. Tratava-se de textos morais nos quais se inseria um *sot*, isto é, um louco, que intervinha com comentários sarcásticos a cada ação ou diálogo. Por seu lado, Shakespeare introduziu um personagem semelhante em *Rei Lear*: o *fool*. Ao prosseguir com minha pesquisa, descobri que o personagem cômico nas maias era fixo em cada obra. Ele não existia somente para deixar a obra mais leve ou para fazer o papel do divagador, mas, assim como o *fool* do *Rei Lear*, determinava uma reviravolta contínua na narrativa e praticava um jogo dialético que estabelecia a contradição entre os personagens e na própria história. Foi dessa maneira que descobri a existência do contraponteador nas "maias".

Assisti a uma *Medéia* cantada e mimada pelos camponeses de Pistóia; a mesma *Medéia* da qual extraí o texto para Franca, em que o contraditório é dado por um grupo de mulheres (um coro às avessas), que, por sua total servidão ao jugo masculino, fazia com que Medéia provocasse situações grotescas e proferisse ironias violentas.

UM DIABO QUE DÁ SUA ALMA

A reviravolta grotesca mais cortante, entretanto, encontrei na maia que narra a história de uma santa – santa Olívia – a esposa de um imperador romano que se converteu ao cristianismo. Quando o marido parte para a guerra, Olívia é assediada e atormentada por pretendentes. A imperatriz é uma beldade de grande fascínio e, cena após cena, embate-se com um homem que está com a cabeça virada por ela, que tenta seduzi-la e levá-la para a cama. Ela resiste. É uma mulher honesta e está apaixonada pelo marido imperador... não é um homem qualquer. Olívia é chantageada, contam-lhe que o marido foi morto, é caluniada, movem-lhe um processo. Mas ela não cede. Por fim, é mandada para o exílio no interior de uma floresta.

O personagem contraponteador é o demônio. Aliás, um satanás charlatão e desprovido, uma espécie de *Arlecchino* capaz de provocar terríveis confusões. Porém, na realidade, é o único que no fim toma o partido dessa mulher, que demonstra sentimentos humanos em toda a história, que se comove e que se mostra misericordioso. Ao início da história é o verdadeiro capeta: atiça os jovens e os homens mais velhos para acossá-la, assume o papel de rufião: "Dê em cima dela, idiota! Veja que esplendor, veja como se mexe, vá, vá que ela topa!". Sussurra no ouvido de uma cavalheiro apatetado, sugerindo versos de amor e de sedução... Mas, como todo bom diabo, beberrão e sempre faminto, associa sempre seus versos às partes mais saborosas do leitão, às iguarias refinadas, aos refogados suculentos e aos vinhos a granel. O efeito cômico está garantido, principalmente quando por fim percebemos que ele também está embevecido de amor por Olívia e daria sua alma por ela. Entretanto, na versão a que assisti em Prato, o personagem do diabo havia desaparecido. Por que, como e quando esse contraponteador foi excluído da maia?

A PURGAÇÃO DOS JESUÍTAS

Em um debate que contava com a presença de diversos pesquisadores, a verdade finalmente emergiu. A censura drástica foi imposta pelos jesuítas durante o século XVII, logo depois da grande reforma. Dessa maneira, por ordem superior, desaparece o cômico, desaparece o demônio, desaparece o bêbado, desaparece a mulher intrometida, desaparece todo e qualquer personagem que estabeleça provocação e dialética. O professor da Garfagnana, exemplo clássico do conformismo católico, digno da Comunhão e Libertação, foi desmascarado. Ainda assim tentou vender gato por lebre, minimizando o fato, e levantou a voz em declarações histéricas.

O debate transformou-se em contenda, mas ao final obtiveram-se duas conclusões claras e irrefutáveis: o poder, qualquer poder, teme, mais do que tudo, o riso, o sorriso, a troça, a gargalhada. Pois a risada denota senso crítico, fantasia, inteligência, distanciamento de todo e qualquer fanatismo. Na escala da evolução humana, temos, inicialmente, o *homo faber*, em seguida o *homo sapiens*, e finalmente, sem dúvida, o *homo ridens*. Este o mais sutil, difícil de submeter e enquadrar. Segunda conclusão: o zé-povinho, a gente mais simples, nunca renunciou, mesmo ao representar as histórias mais trágicas, a incluir o humor, o sarcasmo, o paradoxo cômico.

O CARNAVAL DO EXORCISMO DO MEDO

Quando eu era menino e morava na Valtravaglia, próximo do lago Maggiore, no carnaval "enfrentávamos os Malpaga". Os Malpaga eram cinco irmãos que, no século XVI, construíram, em rochas situadas a algumas centenas de metros sobre a vila de Cannero, uma série de estruturas fortificadas guarnecidas com quatro torres. Daí partiam, junto com seus bandos, para depredar todas as vilas do Verbano. Eram considerados os turcos da alta Lombardia. O terror provocado por esses facínoras enraizou-se tão profundamente na memória das pessoas que, ainda hoje, se exorcizam as incursões dos Malpaga, encenando-se coralmente o enfrentamento com a população armada, a captura dos malfeitores e o enforcamento final. Tudo em um tom *clownesco*, envolvendo cantos vulgares e gestos obscenos.

E não é o mesmo que sucede com as máscaras de *Castigliano*, de *Pagano Scapino* e toda a *zannata* do Reatino? Refiro-me aos carnavais que, até hoje, são festejados na região central da Itália. É precisamente a memória dos atos de violência brutal, como degolações e estupros, praticados pelos turcos há séculos em suas invasões que estabelece o jogo de reviravoltas. É aquele horror que se deseja exorcizar e que se torna o momento de catarse da representação. Não exatamente os turcos antepassados, mas os turcos atuais, ou seja, o poder, com suas prevaricações, injustiças, insolências e ostentação. É isso que se quer derrotar na pantomima, que se deseja derrubar, anular, sepultar com a risada. Devido à minha paixão pelas representações populares andei por aí para assistir dezenas de carnavais. Conheço o realizado em Asti, no qual um peru é julgado; o de Trentino, em que o tirano Biagio é capturado e julgado; aqueles da região de Sorrento, da Irpínia, entre outros.

EIS AÍ NOVAMENTE O *ZANNI*... ALIÁS, O *ZANNONE*

Devo confessar que raras vezes me deparei com uma festa tão complexa e articulada como o carnaval do *Zannone*. É de causar espanto a quantidade de pessoas que participam da *zannata*, um imenso desfile de máscaras e personagens diversificados e contraditórios: o *Zannone-Pulcinella* (com todos os seus *lazzi* da fome e do medo), o grande turco grotesco e pomposo, o guerreiro solene e valentão, o homem selvagem, o urso, o caçador, o diabo, a cigana, o padre, o ermitão, a rainha, os cristãos armados, os esbirros... e até mesmo o mago Merlin e o engenheiro. E cada um dos participantes, como nas maias, confecciona seu próprio figurino, não obedecendo a nenhuma regra. Descobri que uma família da cidade de Rieti fabrica a cada ano a couraça do tirano infiel usando grãos de milho. Outra família desenterra armas do início do século que pertenciam aos soldados da cavalaria dos Sabóia. Propositalmente, são introduzidos anacronismos provocativos: gendarmes, policiais, enfermeiros, frades, médicos... e, eventualmente, como acontece no *sega la vecchia* da região da Perugia, ministros, bispos e advogados.

Os *Zanni* vestem guisos em torno da cintura como os *mammuttones* sardos de Orgosolo ou como os selenos da Tessália no ritual da partida de Dioniso. Tudo vem de muito longe, tudo está terrivelmente perto. O *Zannone* possui um galo na cabeça, como o *Pulcinella* de Antrodoco na representação dos meses, além de um pássaro horrendo dotado de um penduricalho em forma de falo balançando entre as coxas. Eis aí novamente o obsceno, exibido enquanto zombaria para atingir os "bem-pensantes" e os hipócritas chantagistas que se valem da idéia do pecado. Entre altos e baixos, essas festas atravessaram os séculos. Sumiram e reapareceram, sofreram variações e transformações, algumas vivazes, outras que não melhoraram em nada o jogo e a diversão.

Porém, atualmente, qual é o sentido de se recuperar uma *zannata*? Hoje, os meios de comunicação de massa funcionam como uma britadeira. São rolos compressores brutais que, por meio de uma avalanche de telesorteios, espetáculos de efeitos especiais, girândolas, sons de bangue-bangue, nos aturdem e nos deixam desnorteados. Desenvolvem uma agitação sem harmonia. A imaginação capaz de criar movimentos coreográficos é substituída pela imaginação produtora de uma gestualidade epiléptica, desconexa e obsessiva. Como afirma um amigo poeta: "Os rapazes e as moças parecem flores murchas em hastes sem raízes". Festejar é uma arte, não basta a vontade de fazer uma festa. Para que tudo não beire a patetice calhorda é necessário saber a partir de qual desespero, medo e raiva devemos representar o escárnio, o paradoxo e o gracejo. E aqui novamente aflora – estou me repetindo, de maneira que isso está parecendo uma idéia fixa – o argumento a respeito da importância de se alimentar da tradição. Posso garantir que pouca coisa pode ser tão estimulante para a criação de imagens de vanguarda como a observação do jogo das nossas festas de carnaval.

Certa vez, convidaram-me a dar uma palestra em uma escola – não direi qual – de teatro. Quando me referia aos acontecimentos políticos nos quais se baseavam certas comédias do teatro grego dos séculos V e IV a.C., ressalvei o paradoxo satírico contido em pelo menos três obras de Aristófanes, nas quais é abordada a democracia gerida por mulheres. Em certo momento, observei a platéia e percebi uma impressionante troca de olhares abestalhados; rapazes e moças gesticulando em perfeito estilo mediterrâneo, perguntavam-se uns aos outros sobre que diabos eu estava falando. O professor responsável pelo convite abria os braços desconsolado. Mas não se trata de um caso isolado. A falta de conhecimento do valor de cada teatro, antigo ou moderno, é enorme... além disso, existem as confusões e o total despreparo, principalmente entre as novas levas.

COMO EDUCAR O PÚBLICO

A partir dessa explanação sobre pesquisa cultural, senti-me estimulado a desenvolver outro raciocínio, qual seja, o que envolve a chamada pesquisa de mercado, cuja finalidade é a pesquisa das necessidades e dos interesses primários do público. A respeito disso estou plenamente convencido de que, além dos atores, seria preciso educar o público para dar-lhe condições de assistir a espetáculos corajosos, com temáticas diversas e provocantes, capazes de despertar o interesse e de promover o debate, a vontade de discussão e de realizar. Infelizmente, o atual teatro italiano é basicamente comercial. Ou seja, os produtores, particulares ou públicos, não ousam arriscar, seja pela questão da bilheteria, seja pelo beneplácito dos que decidem sobre verbas e subvenções. Enfim, trilham a rota segura, dedicando-se portanto a um repertório de sucesso garantido, já testado.

Já luto há mais de trinta anos, estimulando o nascimento de um teatro com temas vivos e capaz de expor um desejo de renovação, não só no estilo mas, principalmente, no conteúdo. Travei duras batalhas com órgãos estatais e organizações públicas e privadas e fui insultado diversas vezes. Uma justa reação. Acredito que o que estamos vendo é um teatro morto para pessoas mortas. Eis aí a freqüente alternância entre oferta e procura. Cada cultura tem o teatro que merece. Atualmente, na Itália, antes de tudo, estão mortos os autores, que não propõem nada além de textos literários, com falas intermináveis baseadas em penduricalhos encaracolados de palavras, que se perseguem e se devoram umas às outras. Além disso, apresentam temas deslocados de qualquer tempo, impostados do hedonismo mais rançoso e insosso. Representam o nosso tempo como se fosse mítico e o tempo do passado como se fosse defunto. Para cada um, o mais importante é ganhar os prêmios de estímulo e as devoluções fiscais, não aborrecer os burocratas do ministério ou os encarregados dos partidos no poder, auferir uma boa verba para a montagem e não revolver o pântano. Tudo isso para que haja uma unanimidade em defini-lo como uma pessoa de teatro inofensiva. Amém!

O LAMENTO ATORMENTADO DO AUTOR NÃO-REPRESENTADO

Há algum tempo, participei em Stresa de um simpósio de críticos e autores provenientes de toda a Europa. O tema e o seu desenvolvimento, nas diversas intervenções, seguiam um ritual que se repete, sem nenhuma variação, há séculos. Por um lado, denunciava-se o diretor e o seu grande poder; pelo outro, lamentava-se o pouco ou nenhum poder do autor. Em minha sincera opinião, essa lamentação do escritor de teatro já se tornou grotesca.

O autor – entra ano, sai ano – está experimentando de tudo um pouco. Para estimular os escritores de textos teatrais criaram-se prêmios, além de subvenções especiais para os diretores de companhias de teatro – públicas e privadas – que decidissem encenar obras de autores italianos, necessariamente vivos. Relativamente à questão do imposto de renda, deu-se um estímulo aos diretores das companhias interessados na montagem de comédias de autores nacionais, reduzindo-se o ônus da taxação em um terço. Além disso, no fim do ano, havia a restituição de todo o imposto retido na fonte (a famosa devolução). Mas isso tudo de pouco adiantou: ano após ano, a presença do autor-italiano-vivo é cada vez mais efêmera na programação anual das companhias e dos teatros públicos e privados da Itália... quase uma visão anfetamínica, no limite da overdose. A ilusão de se poder ver encenado o autor italiano nos teatros nacionais é o verdadeiro "teatro do efêmero".

PORÉM, O AUTOR NÃO DESISTE

A última proposta apresentada pelos autores no simpósio, sem nenhuma brincadeira, foi a seguinte: "O Estado deve destinar uma verba, da ordem de centenas de milhões de liras, para os autores. Obviamente, não para todos, apenas para um seleto grupo de comprovada seriedade e retidão, além, é claro, de indiscutível valor artístico. Uma comissão de autores selecionaria as obras. Em seguida, seriam criadas companhias que receberiam a subvenção para representar os textos selecionados. Ou seja: o autor torna-se Estado".

Dessa maneira, tudo estaria resolvido. Teríamos somente a lamentar o esfaqueamento semanal de algum autor, motivado pelas inevitáveis discussões acadêmicas surgidas durante o processo de seleção dos textos. Porém, isso não seria nada preocupante, pois o número de autores não-representados aproxima-se do infinito.

Evidentemente, o problema de como fazer nascer e de tornar conhecidos autores novos é sério. Mas como isso deve ser feito? Que método seguir? Para começar, faltam as escolas.

QUEM IRÁ LHES ENSINAR O OFÍCIO?

Há escolas para atores, mímicos, cenógrafos, diretores, técnicos e produtores teatrais, exceto para autores de teatro. Existem faculdades de letras antigas e modernas, nas quais podemos aprender a escrever contos, elzevires, ensaios ou romances. Porém, não há nenhuma faculdade que ensine a escrever um texto teatral. A obra que, além de palavras, inclui a descrição de um espaço cênico, a indicação dos gestos, dos tons, das frases relevantes e as de pouca importância, a menção do momento em que a ação se contrapõe ao emprego das palavras e vice-versa. É preciso também revelar o local em que a fala deve ser dita: no proscênio ou no fundo do palco; e de que maneira: caminhando, sentado, deitado ou balançando. Além disso, sob que tipo de iluminação: dentro da luz difusa, com a luz recortada, em contraluz. E para finalizar, tem de sugerir se o ritmo precisa ser cadenciado, se a fala pode ou não atingir picos elevados, se as tonalidades e as afetações devem ser achatadas ou se é necessário a invenção de ladainhas. Quem escreve para teatro precisa saber ler uma planta e uma vista frontal do cenário, conhecer o que é um declive ou uma americana com um plano convexo ou como funciona um palco giratório... Estarei fazendo terrorismo? Conheço a resposta: “Todas essas coisas devem ser do conhecimento do diretor... e dos técnicos!”. Eis aí o erro.

É como uma pessoa que pretende fazer o projeto de uma casa e depois, para “os batentes, as escadas, os forros, o teto, enfim, para todo o acabamento, acredita que as providências necessárias devem caber à empresa de construção”... idiota... ninguém o avisou que o acabamento é precisamente a casa?

CHUTES NA CARA DO ESPECTADOR APÁTICO

Há um outro tema que desejo desenvolver, seja do ponto de vista do ator, do autor, do diretor, seja – desculpem-me – do ponto de vista do cenógrafo, aliás a única profissão da qual possuo um título acadêmico. O problema está vinculado ao relacionamento com o público, ou seja, com o desfrutador. Durante os debates naquele famigerado simpósio de Stresa, recordo-me que o diretor de um teatro de muito prestígio, o Staten Theater de Hamburgo, ergueu-se e sentenciou: "O verdadeiro rei é o público". O octanário simples provocou um grande efeito.

Sim, o público é importante, aliás é fundamental para o desenvolvimento e crescimento de uma obra. Naquela ocasião, repeti com insistência: para um autor, ator ou diretor, o público é como o papel de tornassol, que, além de fazer o serviço de verificação e controle, oferece uma preciosa colaboração. Entretanto, todo cuidado é pouco para não nos tornarmos bajuladores desse mesmo público. Com freqüência, ele revela-se uma bela droga. Encontra-se presente na sala de espetáculo sem brio, passivo e aparvalhado. Eventualmente, mostra-se pouco ou nada propenso ao novo; podemos até mesmo descobrir estarmos representando para uma massa de reacionários. Ele também pode ser freqüentemente adulador, pronto a desmanchar-se em salamaleques. Vem ao teatro estupidamente condicionado ou desconfiado e engole toda sorte de modismos alucinados. Possui algumas idéias fixas, que dificilmente conseguimos mudar com apenas um espetáculo. Mesmo sendo constituído por diferentes individualidades, muitas vezes o público se amalgama e impõe o próprio ritmo autônomo.

Como podemos individualizar o caráter do público? Pois bem, eu tenho um certo método. Tive oportunidade de experimentá-lo e de sofrê-lo na pele. Para começo de conversa, sou privilegiado: como autor desfruto da sorte de ser também ator, e tenho ao meu lado uma mulher, uma atriz – não quero contar vantagem – de qualidade superior, extraforte! Aprendemos, juntos, a usar certos elementos mecânicos, ou seja, realizamos e improvisamos sempre um prólogo para iniciar os nossos espetáculos (retomamos esse bom hábito do teatro "à italiana de antigamente"), como método de sondagem, aproximação e ligação. Há também um prólogo às avessas, com o qual, entre outras coisas, podemos ajudar o público a encontrar os seus assentos, lhe damos algumas alfinetadas, o deixamos ou não à vontade, propositadamente.

Darei um exemplo: um espectador começa a passear impávido pelos corredores da platéia em busca de lugares vazios. Inicia-se uma discussão. Nesse momento, eu interrompo o que estou dizendo e o interpelo: "Desculpe, qual é o problema? Sim, entendi... Você quer se sentar numa poltrona ocupada por um casaco... E se eu lhe disser que ela está reservada para uma senhora que momentaneamente sentiu uma necessidade urgente? Como fica? Não, eu não conhecia esta regra: 'Quem sente vontade de fazer xixi, não pode se mexer, que o faça aqui. E quem tem vontade de defecar, perde a vez, não encontra mais o seu lugar'". Nesse momento, todos irrompem numa gargalhada, e eu retorno ao prólogo.

Em suma, a coisa funciona do seguinte modo: ficamos de olho em certos espectadores vistosos, que se destacam na platéia. Por meio deles, tentamos entender com que tipo de público vamos lidar. Nossa preocupação maior é deixar o espectador relaxado. Borrifamos jatos de uma espécie de ácido reagente perfumado à jasmim, criando uma atmosfera tal que, se o espectador quiser, poderá até mesmo descalçar os sapatos para desinchar os pés.

O problema é conseguirmos induzir o espectador a se familiarizar e amar o espaço onde iremos representar. Muitas vezes, nossa atuação começa mais arrastada, freamos certas passagens, ou, pelo contrário, as aceleramos, porque sentimos estar diante de um público que quer ser agredido, um animal masoquista. Às vezes, somos forçados a lançar-lhe na cara as falas, jogando-as fora – nesse caso, não nos interessa que elas sejam absorvidas completamente. Obrigamos o espectador a esticar o pescoço para nos ouvir, se ele quiser entender o que estamos dizendo. Como histriões bastardos, abaixamos conscientemente o tom de voz e depois lhe gritamos na cara, subitamente. O teatro é uma luta de socos e afagos, sem ringue, em que o juiz foi vendado e, para vencer, tudo é válido. Truques e expedientes infames, dignos de filhos-da-puta, não são incomuns. Os recursos citados são alguns dos tantos que usamos para entender e captar o humor do público, para tentar enquadrá-lo, dentro de um ritmo que é nosso, em uma dimensão em que seja possível controlá-lo, geri-lo, tê-lo em nosso completo poder: "É agora, é agora! Todo o poder a quem faz os truques, joga sujo e labora o seu público!".

Tal método, que expusemos carregando de um certo grotesco, obriga-nos posteriormente, como escritores e diretores, a adaptar o texto a determinadas situações e conformá-lo às necessidades mais vivas que o público pede e propõe. Por meio desse método de sondagem preliminar, com o relativo enganchamento do público, consegui muitas vezes descobrir os erros, os desequilíbrios, até graves do texto, as regiões mortas ou prolixas, pouco claras do espetáculo no seu todo. Desprovido dessas extraordinárias possibilidades de verificação, um autor normal corre o risco inevitável de se ver arrastado na direção de um desastre irreparável. E, ao final, derrotado, estaria obrigado a tirar o espetáculo de cartaz e voltar para sua casa maldizendo aquela malta de atores caninos que lhe tinham massacrado a obra: "Uma obra-prima atirada na privada!".

O TRUQUE É: JOGAR TUDO SEMPRE DE PERNAS PARA O AR

Mencionarei aqui uma experiência pessoal, ocorrida em um dos nossos últimos espetáculos, uma espécie de atelana atualizada cujo tema tratava de um hipotético seqüestro de Agnelli, intitulado *Clacson trombette e pernacchi (Trombetas e framboesas)*. Já nas primeiras leituras, percebemos que o público não reagia bem e um clima de desconforto se instalava. Em nossa opinião – iludíamo-nos para nos proteger – isso decorria do embaraço de uma primeira leitura e da conseqüente insuficiência de desenvoltura de nossa atuação. Posteriormente, representamos o espetáculo de pé, em ensaios abertos, com o texto decorado, e continuava sem funcionar. Além dos inúmeros buracos, existiam passagens cênicas que se perdiam ou que deslizavam como rodas besuntadas. Tropeçávamos também no ritmo e não conseguíamos transmitir as situações com clareza. Mas o mais intrigante era que, mesmo nas observações do público nos debates promovidos ao final da apresentação, nunca apareciam de maneira clara e legível os motivos pelos quais o espetáculo não conseguia decolar.

Durante uma pausa, Franca disparou sua sentença, implacavelmente: o espetáculo não decola porque estamos interpretando um texto baseado em estruturas antigas. Era preciso relacioná-lo a uma atualidade não-aleatória, a temas candentes, desconfortáveis, que pesavam sobre os nossos ombros e do público, e que estávamos, quase maliciosamente, varrendo para debaixo do tapete ou passando por cima. Deveríamos elaborar a fruição que o público desejava, sem recorrer a truques mecânicos para resolver o problema, como, por exemplo, inserindo seqüências de piadas acerca dos mesmos políticos de sempre ou sobre notícias baratas do cotidiano. Levamos dois meses e meio para fazer subir o tom geral da obra; cortamos, desmembramos, reescrevemos cenas completas. O terceiro ato foi totalmente reinventado, assim como a maior parte do primeiro. Precisamos, inclusive, reestruturar a progressão da narrativa.

A RASTEIRA NOS CRÍTICOS IMPACIENTES

A partir desse episódio, passamos uma incrível rasteira nos críticos, já que os mesmos escreveram sobre um espetáculo que, após alguns meses, era outro completamente diferente. Dessa maneira, o público que veio assistir à remontagem e tinha lido as críticas por ocasião da estréia do espetáculo surpreendia-se: "Mas que diacho escreveram esses jornalistas? Onde estavam?...". "Por que disseram que a comédia desenvolve certos temas? Onde eles estão? Vimos uma história completamente diferente! Que idiotas! Realmente, esses críticos não entendem bulhufas!".

Ocasionalmente, nós éramos generosos o suficiente e advertíamos o público: "Os críticos não têm culpa, fomos nós que mudamos o texto". Muitas vezes os críticos de um jornal não revêem a nova edição de um espetáculo, como seria mister, limitando-se a fazer a crítica referente à estréia em Milão, sem imaginar que é possível alterar um texto quase completamente. Porém, em nome da correção, precisamos reconhecer que essa conduta não vige sempre; existem críticos que exercem a profissão com grande honestidade.

Trombetas e framboesas foi remontado novamente no ano seguinte, passando por outra modificação. Depois de um ano de sua última apresentação, aconteceram fatos bastante relevantes, obrigando-nos a alterar as ações e as situações. As notícias sempre nos perseguem de perto, atropelam-nos, passam-nos rasteiras, da mesma forma que nós fazemos depois com os críticos.

AS NOTÍCIAS POSSUEM MAIS FANTASIA DO QUE A FICÇÃO DO MAIS FANTASIOSO AUTOR

De súbito, despontou um personagem, Cirillo, e a história de sua libertação, negociada por meio da Camorra e da Democracia Cristã, sob o olhar vigilante de divisões especiais da polícia e a supervisão da loja maçônica P-2. Uma história absurda, digna de *avanspettacolo,* mas que oculta uma tragédia. Vocês se lembram? Cirillo, um nome fictício, é seqüestrado por guerrilheiros e encarcerado na "prisão do povo" (casualmente, o povo desconhecia o endereço dessa prisão, ao contrário da Camorra). Repentinamente, os jornais param de dar notícias sobre os guerrilheiros e sobre o seqüestro de Cirillo. O assunto não desperta interesse: "É uma história enfadonha. Não sabemos também como colocá-la no noticiário". É relegada à quinta página; porém, sem nenhuma razão aparente, ressurge na primeira. Os leitores se aborrecem: "Arre, de novo esse sujeito... cozido e recozido...". Em seguida, escutamos os comentários dos napolitanos, comentários realmente truculentos, de um cinismo inigualável: "O que os bastardos vermelhos estão esperando para eliminá-lo? Que seja comido cru... Sim, era um ladrão, um mafioso caloteiro...". Eis aí a brutalidade, simultaneamente, grotesca e trágica, de um fato extraído do noticiário, que devemos levar em consideração a cada nova montagem.

Todas essas variantes que brotam diariamente na realidade servem de parâmetro para pensar e abordar um texto. E se não forem levadas em consideração, perceberemos depois de um certo tempo que a comédia cambaleia, pois o noticiário, em seu renovar incessante, a ultrapassou, a desmantelou.

A NOTÍCIA AO VIVO ASSASSINA OS AUTORES

Naquele mesmo simpósio de críticos, um conhecido professor de história do teatro da Universidade de Urbino, também autor e crítico, expôs o trágico tema a respeito da impossibilidade de escrevermos, hoje em dia, textos dramáticos ligados ao noticiário. O professor-autor-crítico afirmou: "Consideremos o atentado ao papa; um acontecimento espetacular, que pudemos assistir praticamente ao vivo (faltou pouco para não vermos a seqüência em que o terrorista estende a mão armada e dispara). Pois bem, transmitir ao vivo um evento trágico de tamanha magnitude implica que, se eventualmente realizarmos a recriação teatral ou cinematográfica de tal acontecimento, o público irá permanecer completamente indiferente. A transmissão ao vivo apresenta os fatos sem mediação, tudo é gravado, nos mínimos detalhes, e mostrado com brutalidade: as pequenas, médias e grandes angústias acionam cada relé de nossa percepção sensorial. É o grande espetáculo na sociedade do espetáculo!".

"Portanto – acrescentam todos os defensores da transmissão ao vivo (*al dente*, malpassado, sem gelo) – é inútil pensar ou tentar expor problemas da atualidade e da nossa vida cotidiana, mediados pela imaginação, pois eles já estarão velhos uma hora depois de acontecidos."

Em suma, desde o advento da televisão, o teatro baseado nas notícias do cotidiano é algo para se jogar no lixo. Pessoalmente, acredito que essa maneira de pensar visa atender aos interesses dominantes, realizando um grande anseio do poder, seja o poder econômico, institucional, multinacional, religioso ou político, loteador. Mesmo que lentamente, o poder não poupa esforços para fazer com que o público se desacostume ao uso da imaginação, que evite o esforço de interpretar criticamente os fatos que lhe são apresentados diariamente pelos meios de comunicação de massa, que cesse de desenvolver o prazer do contraditório, que abandone o vicioso hábito de buscar o distanciamento ponderado das coisas imediatas, sem a tendência de resumi-las, revê-las e, principalmente, apresentá-las com síntese e formas diferentes.

Assisti à transmissão ao vivo do atentado. Liguei a televisão dois segundos antes da ocorrência (pessoalmente, acompanho amiúde o papa em seus itinerários, pois considero de extrema utilidade para refinar minha bagagem de ator). Pois bem, pulei literalmente da cadeira quando intuí o que estava acontecendo. Angustiado, desesperado, acompanhei o noticiário de diversas emissoras. Passava de um canal a outro, tentando entender as seqüências e os tempos dos fatos. Mais tarde, repentina e instantaneamente, senti-me projetado para uma dimensão cômico-trágica, inclusive grotesca, ou seja, coloquei-me no papel do diretor de TV, que naquele momento coordenava a chegada das informações. Era preciso transmitir as notícias, selecionar as imagens, montar tudo em seqüência, colocar em câmara lenta e congelar a cena capital, dar ordens e contra-ordens ao *cameraman* e aos repórteres, e, principalmente, atender às chamadas do diretor da emissora.

UM CANAL SAGRADO!

Em certo momento, surge um repórter abilolado, descuidado, falando do esfíncter do papa. Valha-me Deus! É possível alguém noticiar que o papa tem um esfíncter? O pontífice não tem um esfíncter, mas um canal sagrado! Posteriormente, esse abilolado começa a falar a respeito de transplantes usando-se esfíncteres de plástico ou extraídos de animais, talvez de cabras ou de macacos. Outro repórter intervém, informando que os cirurgiões tinham feito um orifício na altura do umbigo. Era um ânus provisório. A título de enriquecer de suspense o drama, surge na tela um terceiro repórter, apresentando um interessante detalhe: "A bala que atingiu o pontífice saiu pelo umbigo. Então, de onde se originou o tiro? Em que altura entrou a bala?". "Pela nádega?" "Não." "Como? Entre as nádegas?" No estúdio, o diretor de TV gemia: "Basta, agora basta! Esquece o esfíncter! O papa não tem nádegas, idiota!". Pelo áudio, ouviam-se as vozes da chefia: "Corta! Põe o comercial! Quem, diabo, é esse boçal?" "Demite o fulano! Pode queimá-lo vivo! Dá um tiro no esfíncter dele!" Em primeiro plano, vazavam xingamentos do gênero apócrifo. Nessa altura da situação, o grotesco já havia sido ultrapassado; era algo muito pior, era a outra face da tragédia que saltava aos olhos para quem soubesse lê-la, envolta pela brutalidade, pela imundície espetacular, pela hipocrisia e pela obrigação de ser um produto sacro (não me refiro ao osso homônimo). Enfim, acontecimentos que, nos detalhes, graças à reticência com que eram tratados, tornavam-se obscenos.

Por isso, no lugar de qualquer transmissão ao vivo, é mais útil apresentarmos as tragédias pessoais do diretor de TV, do editor de imagens ou do diretor-geral, que tentam realizar a montagem de uma história que escapa continuamente de suas mãos. Imagino o diálogo dos responsáveis das redes de televisão conforme iam chegando as notícias: "Puta que pariu, que beleza! Esperamos que seja um das Brigadas Vermelhas... É um 'bê-erre' (Brigate Rosse)? Não!... Ainda não se sabe direito, parece que é um estrangeiro... Bom, então que seja ao menos um alemão da Facção do Exército Vermelho (RAF). Não? Ah, é um turco! Por que um turco? Deus do céu! Mas por que merda esse turco veio se meter aqui??!!... É de direita?... Fascista? Ah não, papa que pariu, isso é demais!"

Eis aí, nessa seqüência improvisada, mas plausível, a ânsia desesperada dos dirigentes em associar o atentado com o clima pré-*referendum*. Como seria bom poder afirmar que o autor do atentado era favorável ao aborto! Mas, de maneira nenhuma, isso foi possível. Quando Bubbico, com os seus imensos olhos, semelhantes aos do Minotauro, declarou que o sucedido era fruto do clima de violência política criado pelos radicais e comunistas, chegou a informação de que o autor do atentado era um fascista turco. A notícia faz Bubbico quase desmaiar: "Mas que tolice vocês me fizeram dizer? Foi o serviço secreto do Vaticano que me soprou a primeira notícia!".

O FALSO, EM TEATRO, É MAIS EXEQÜÍVEL

Enfim, a leitura objetiva e aprofundada do que sabemos estar por trás dos fatos permite recriar hoje, de maneira grotesca, irônica ou trágica, o que a informação imediata nunca poderá nos dar. É nosso dever, ou, se preferirem, nossa missão profissional, como autores, diretores e pessoas de teatro, conseguir falar da realidade rompendo o modelo estandardizado, por meio da fantasia, do sarcasmo, do uso cínico da razão. Assim, iremos contrariar o programa e a estratégia que o poder tenta levar adiante, ou seja, doutrinar o público a nunca usar o seu senso crítico: achatamento mental, fantasia zero.

Intuitivamente, vocês já perceberam que não simpatizo com uma certa classe de acadêmicos e, também, mas em maior grau, com boa parte da crítica. Há algum tempo, fui convidado a palestrar num simpósio em que representantes dessas duas categorias pululavam. Minha intervenção foi aproximadamente a que apresento a seguir. Inicialmente, respondi ao autor que, em sua palestra, falou do seu prazer em escrever, da sua satisfação em criar uma história enfileirando palavras escritas. Afirmei que, para mim, ao contrário, o ato de escrever causava um sentimento de angústia, além de provocar a sensação de estar realizando um ato ilegal e pecaminoso, uma terrível transgressão. (A platéia formada por autores olhou-me perplexa.) Prossegui: a razão dessa última assertiva é de que muitos – os colegas autores em especial – conseguiram me convencer de uma realidade que inutilmente procurei eliminar.

POR QUE VOCÊ NÃO ME AMA?

Durante anos fizeram o possível e o impossível, por meio de artigos, de ensaios e até de avantajados volumes (vide Puppa e Binni), para me convencer e me fazer entender que, se existo enquanto homem de teatro, não é devido ao meu talento de escritor dramático, mas sim ao meu extraordinário dote de ator... de histrião. Eu resisti, mas por fim precisei me convencer e ceder. Sim, é verdade, finalmente me convenci. Vocês estão diante de um dos mais prestigiosos atores do mundo, eu disse. (*Um dos presentes começou a tossir*). Aliás, além de tudo, descobri que quanto mais vistoso se torna o sucesso de um trabalho meu, mais fácil é demonstrar que as minhas qualidades de intérprete chegaram à altura do divino, enquanto a qualidade da minha obra literária precipitou-se a níveis infames. Só escrevo coisas indecentes, mas depois sei colocar em cena a indecência com tanto histrionismo e talento que a transformo. Sou um monstro sagrado, aliás, sou realmente o Pai Eterno! Ou melhor: sou o pai do Pai Eterno! – apenas no papel de cômico, de comediante, é claro! (Escutei um gemido abafado proveniente das primeiras filas). E os atores me odeiam, continuei: "Esse Pai Eterno está dando no nosso saco, meros mortais!". E, naturalmente, fico espantado, assombrado mesmo, quando vejo que no exterior traduzem freneticamente e colocam em cena inúmeros textos meus e de Franca. Por Deus, é incrível: até os textos de uma mulher, comediante além do mais. Além disso, os espetáculos desses dois megalômanos ficam em cartaz durante anos, em Paris, Londres, Nova York, Berlim... até no Japão. De fato, nesse ponto, dei-me conta de que no exterior vivem unicamente eméritos paspalhões, trogloditas que não entendem patavina de teatro. Basta escrever uma merda qualquer, mesmo a mais enfadonha, dotada do imprimátur acadêmico, ou seja, textos praticamente ignorados pela crítica, e eles, ao contrário, vão ter um imenso prazer em encenar. O motivo é simples: eles, coitadinhos, não têm autores de teatro. Nós, aqui, pelo contrário, possuímos autores de talento aos montes. Mas os estrangeiros, desinformados, não os conhecem e nem se dão ao trabalho de vir até aqui para os procurar. (Irrompe o aplauso isolado de um autor ancião, um tanto surdo).

Fiz um pausa, daí continuei, impávido: há quinze anos existia em Roma uma associação de autores teatrais, de fama notória, que se comportava como um carrapato junto à autoridade do dia; era unha e carne do ministro em exercício (um tal de Andreotti), que colocou à disposição dela uma certa quantidade de salas, algumas até mesmo com cama e cozinha, exatamente no edifício do Ministério da Cultura. Essa associação, porém, vivia no sofrimento mais atroz: estava realmente cansada de ter de suportar a existência de dois analfabetos insignes no papel de autores.

Quis a desgraça que um dos desmancha-prazeres fosse o indivíduo que vos fala, o outro poderia ser o meu pai – um tal de De Filippo; Eduardo, acho. Quis o destino que nos encontrássemos e começássemos a caminhar bastante próximos. Tínhamos o impudor de continuar produzindo espetáculos e permanecíamos impávidos, há anos, no topo das classificações de público e faturamento. Além disso, tínhamos a cara-de-pau de escrever nossas próprias comédias; nós, dois atores, e ainda as colocávamos em cartaz! Dois cômicos-sujos! Coisa de louco! Comediantes italianos que se atrevem também a ser autores e diretores!

Assim, esses autores, de fama notória, mas nunca representados, com salas no ministério (apontei o dedo distraidamente para um grupo de escritores veteranos), tanto fizeram até que conseguiram convencer o ministro a promulgar uma lei muito particular. Ela dizia que os autores que, simultaneamente, atuassem como atores e diretores, estavam impedidos de receber a devolução do imposto retido durante a temporada. A lei funcionou durante um ano. Foi revogada quando Eduardo e eu ameaçamos trocar de comédias entre nós; ou seja, ele montaria um texto meu, e vice-versa.

Mas vamos fechar este parêntese... Em diversas ocasiões continuei ouvindo a ladainha sobre a crise do autor vivo. Só se representam as obras dos mortos. Mas será que esses que se dizem vivos estão realmente vivos? (Brotou na platéia um burburinho; tremores de indignação). Continuei, implacavelmente: vasculhando a história do teatro, de todos os lugares e de todos os tempos, percebemos que os autores realmente ligados à história de seu tempo possuíam um público que os aplaudia e apoiava invariavelmente. Para os gregos, o *Hypokritès* não servia somente para responder ao coro, mas era, principalmente, o que sabia contar as histórias do mito, traduzindo-as na linguagem e na dimensão compreensível ao público vivente que ia ouvi-lo. E, certamente, não se tratava de aplacar ou gratificar aquele espectador. Chamei de "público vivente", porque era uma platéia de pessoas capazes de reagir, de participar, de aplaudir, de insultar e de se enfurecer a ponto de matar. Não sem razão, entre o palco e a platéia, existia um fosso profundo, igual ao existente nos estádios de futebol de hoje em dia.

TAPAS E GALHOFAS DIRIGIDAS AO PÚBLICO: "ELE GOSTA!"

No teatro satírico (como já vimos, por exemplo, no matraquear do líder dos coreutas em *Os pássaros*) um personagem chegava até a ir ao proscênio para insultar o público, apoiado por todo o coro. E quanto mais hábil sua capacidade de provocar e questionar o público, maior era a estima e o aplauso que lhe dedicavam, afora alguns ferimentos.

Isso era extremamente vantajoso para o autor, principalmente se fossem reais as razões expressas na sátira, se o jogo cômico não se encerrasse em si mesmo ou se se ultrapassasse a mera exibição espirituosa. Ou seja, era importante o autor abordar temas políticos, condimentando tudo com as diferentes possibilidades do aviltamento popular frente ao poder. Não havia nenhum respeito pelos clássicos; Ésquilo, Sófocles e Eurípides, para sorte de cada um deles, ainda não eram traduzidos por Romagnoli. Falava-se em público dos autores trágicos mais famosos como se fossem um coreuta qualquer ou um estratego ilustre. Não eram mitificados e nem andavam por aí vestindo na cabeça coroas de louros. É fato notório que não era nada fácil a vida dos autores clássicos: prisões, cárcere e morte, além de aplausos e triunfos.

JOGUEM-NOS NA CADEIA

Certamente é do conhecimento geral que, no período elisabetano, a maior parte dos autores famosos, inclusive Shakespeare, não conseguiu terminar deitada na cama os seus últimos dias. A maioria deles passou na prisão os melhores anos de suas carreiras. Marlowe, por exemplo, foi decepado com um golpe de espada que lhe abriu a cabeça como se fosse uma melancia. Outro autor morreu enforcado e queimado. Devido a sua contínua ingerência na política de seu tempo, Philip Massinger vivia entrando e saindo da cadeia como um pião embriagado; até que depois da montagem de *Eastward Ho* foi encarcerado quase que em definitivo. John Marston, Beaumont e Fletcher tiveram o seu teatro queimado pela congregação de mercadores, que não agüentava mais ser ridicularizada impunemente... E todos esses autores sabiam tudo de teatro: a produção era altíssima.

Em um período de trinta anos, no tempo de Elizabeth I, houve uma multiplicação de autores teatrais, enfadonha até. Eram cerca de duzentos e cinqüenta autores que, não só escreviam, mas conseguiam produzir e montar suas obras. É verdade que os espetáculos não ficavam muito tempo em cartaz – em média, sete a oito récitas por cada obra. Mas o fundamental era que em Londres, Glasgow ou Manchester, durante todo o Renascimento inglês, foi possível devorar tamanha quantidade de teatro, a ponto de se ter uma indigestão. A relação desses profissionais de teatro com o poder era bastante tensa. Na realidade, eles gostavam de procurar sarna para se coçar. Amalucados, cutucavam com alusões diretas as mazelas locais. Em cada obra, em cada ocasião, criticavam alegoricamente, mas muitas vezes também explicitavam o nome e o sobrenome do personagem e apresentavam os fatos verídicos. Não se limitavam a viver como clássicos. Pois bem, agora irei concluir. Antes, porém, desejo dar um conselho. Amigos, colegas autores, vocês têm vontade de ser tratados como vivos, ser representados?... então, arrisquem escrever textos capazes de não agradar ao poder. Enfim: cogitem na possibilidade de ser atirados na prisão! De vez em quando... aliás, com freqüência.

Devo reconhecer que o aplauso que recebi por parte de meus colegas ao encerrar minha intervenção não foi dos mais efusivos. Aliás, o silêncio foi quase total, escutando-se um insistente ranger de dentes e mandíbulas... Apenas uma maldição irrompeu com clareza, exclamada por um autor ancião: "Cristo! Rebentei a prótese!".

Para entendermos melhor a situação em que se encontra a literatura teatral de hoje, imaginem o seguinte jogo absurdo: em primeiro lugar, juntemos um determinado número de comédias e dramas escritos nos últimos anos e talvez não representados; em seguida, sem apor nessas obras nenhuma data, vamos colocá-las no interior de uma cápsula espacial. Lancemos um foguete na direção da estratosfera. Dentro de cinco séculos, alguns astronautas provavelmente encontrarão essa cápsula, trazendo-a de volta à Terra. De imediato, alguns estudiosos vão se apoderar dos textos, começarão a estudá-los e tentarão descobrir em que período histórico foram escritos. Vocês acham que eles vão conseguir? Onde eles encontrariam uma referência acerca das notícias do nosso cotidiano, uma alusão aos fatos trágicos de nossa época, uma menção aos conflitos sociais? Nada; só encontrariam rios de conceitos, palavras se perseguindo como se estivessem em um jogo de cabra-cega, sem nunca se encontrarem, personagens fora de qualquer tempo e sem um mínimo de realidade. Não, ninguém conseguiria saber quando e por quem poderiam ter sido escritos esses textos. Dias, noites, meses, épocas, tudo fora de qualquer tempo.

O PROBLEMA DO COMPROMISSO

Existe uma objeção freqüente em relação ao meu compromisso de escrever sobre a contemporaneidade que soa mais ou menos assim: "Muito bem, seu trabalho encontra receptividade cada vez maior entre os jovens... e também entre os mais velhos... Sem dúvida, você hoje dispõe de um público muito vasto... Mas tudo isso, afinal de contas, não é ruim?... Ou seja, você não corre o risco de ser engolido pelo sistema? E quando tudo o que você faz, a sátira política, social e religiosa, acabar na televisão, e for visto por milhões de espectadores, não há o risco de tudo ser colocado de ponta-cabeça e você ser consumido e instrumentalizado?"

Certamente, as mistificações precisam ser evitadas, uma transmissão correta do trabalho é imprescindível... e também não se deixar instrumentalizar. Principalmente, conseguir ter uma porta sempre aberta às costas para se poder dar o fora o mais rapidamente possível... a partir do momento em que se sente que o estão enquadrando. Levar-se em conta também o conflito constante que se deve ter consigo mesmo, com a sua consciência, com a sua coerência e dignidade; perguntar-se incessantemente: "O que eu estou fazendo? Estou abrindo as pernas? Onde estou metido?...".

Em meu caso pessoal, também tenho Franca ao meu lado, que, se eu me distrair, logo irá tocar a sirene de alerta... algo de deixar qualquer um atordoado.

O PERIGO DE POSSUIR UM TEATRO PRÓPRIO

Diversas vezes, somos também favorecidos pelo socorro externo. Mal conseguimos nos acomodar, logo alguém se preocupa em nos colocar em movimento. Por exemplo, tínhamos um teatro muito cômodo; imediatamente, nos puxaram o tapete. Falo do Palazzina Liberty, onde ficamos durante cinco anos, até que a prefeitura de Milão, generosa e...aberta, que sabe distribuir teatros para quem os merece, despejou-nos sob a alegação de que era preciso deixar o edifício nas condições em que o havíamos encontrado, ou seja, permanentemente arruinado, infestado de ratos de dimensões colossais. Desse modo, fomos obrigados a nos mover com uma vitalidade extraordinária, pulando de um teatro para um cinema, daí para um ginásio de esportes, e, em seguida, para uma igreja desconsagrada. Um teatro fixo e cômodo teria nos feito adormecer e nossos espíritos teriam se tornado flácidos. A prefeitura de Milão está sempre preocupada em nos conservar vigorosos e furiosos!

Em relação ao perigo que surge do fato de estar sendo ouvido e visto por um público muito grande... enfim, pelas massas... bem, o que significa isso, é uma brincadeira? Mas se era exatamente o que estávamos correndo atrás desde sempre! Pessoalmente, odeio os públicos limitados, seletos; o "para poucos e bons" enoja-me... Somente sinto prazer atuando para multidões... para centenas de milhares de pessoas... para milhões, se possível... Peço desculpas, mas temo ser oceano-ávido, quase woytilalômano!

O *CLOWN* AUGUSTE E A ATUAÇÃO DE RESPOSTA

Ao voltar a falar do papel do ator, gostaria de expor um problema que é do conhecimento de muito poucos dos que não são do ofício, sendo até mesmo ignorado quase sempre por quem é ator profissional. Trata-se do problema do escutar uma fala e de dar a réplica. Diversas vezes, o texto, ao ser distribuído para os integrantes da companhia, é folheado rapidamente, apenas com a finalidade de eles descobrirem a quantidade de falas que cada um terá para dizer. Poucos dão atenção ao valor do seu personagem no contexto, independentemente do tamanho das falas. Portanto, neste momento, devo falar sobre a importância dos personagens de apoio e do ouvir... e também saber responder no tempo certo.

Nos espetáculos de *clown* existe sempre um *clown* de grande loquacidade, que investe como uma metralhadora de palavras contra o público e os outros *clowns*. Porém, há um outro, quase sempre mudo, que escuta, assente apenas, discorda com muito garbo, lança olhares perdidos, fica estupefato por quase qualquer coisa, até a mais banal. O primeiro é o *speaker*, o *clown* branco, o Louis; o segundo é o Auguste. Contrariando as aparências, o personagem principal é o que não fala; o Louis é que é o apoio.

Recordo-me de um esquete em que o *clown* branco contava uma aventura fantástica; o comentário do Auguste era sempre muito sucinto e desconcertante. O Louis afirmava: "Eu toco violino". O Auguste: "Por quê?" "Essa é boa; toco porque eu gosto". "E o violino gosta?" "Gosta de quê?" "De como você o toca" "Não sei... duvido que ele se importe!" "Ele se importa, sim. Se é um bom violino, tem alma... Vou chamar o violoncelo e vou mandar prendê-lo". Um *clown*, vestido de violoncelo, entrava. Era uma roda-viva que ia num crescendo de absurdos, até o impossível.

Para que vocês possam reconhecer a importância do jogo de réplicas – respostas sob a forma de contínuos paradoxos, perseguindo o interlocutor – quero realizar uma demonstração direta, com a ajuda de dois jovens atores que conheço há algum tempo e que agora colocarei à prova.

A base será uma piada napolitana, a piada do polvo.

> Dois amigos vão comer em uma cantina e pedem um polvo ao molho de *pummarola*. Um deles louva as qualidades do prato preparado naquele local. E qual é o segredo? "É simples – afirma o amigo *gourmet* – aqui o polvo é sempre fresco. Eles o cozinham ainda vivo; aliás, eles o matam bem na sua frente, na mesa. Você já vai ver. Vamos chamar o garçom." O tampo da mesa é de pedra, uma cantina realmente bem simples. Atenção aos detalhes, lembrem-se de que depois vocês deverão contá-la ao público. O garçom chega: "Escolheram?" "Um polvo para dois, mas queremos vê-lo ser morto aqui, sobre a mesa". "É pra já, senhores!". O garçom vai até onde há um aquário. Agarra um polvo que se enrola em torno de sua mão. Volta até a mesa dos clientes, ergue a toalha e PAC! PAC! NHAC! O polvo, fulminado, estende os tentáculos, enrijecendo-se. "Saindo um polvo fresco!" O garçom encaminha-se na direção da cozinha, coloca-se atrás de um biombo, atira o polvo moribundo de volta ao aquário, abre a geladeira, retira um imenso polvo coberto de gelo, seco e congelado, joga-o para o cozinheiro e grita com a voz ecoante: "Um polvo para duas pessoas!". Mergulhado no aquário, o polvo meio morto vai se recuperando... Esparramado no fundo, solta bolhas de ar; em seguida, arrastando-se, gruda no vidro, vai subindo, com dificuldade coloca a cabeça fora da água e resmunga: "*Ma se po' campà accussí?*"*

---

* "É possível viver assim?" (N. T.)

Obviamente, a piada é somente um pretexto para demonstrarmos o valor do papel de apoio. O meu amigo aqui vai interpretar o personagem do grande contador de piadas... Eu sou seu fã e insisto para ele me contar a piada do polvo... ela me faz delirar. Porém, ele não está a fim de (você não está)... Mas, diante de minha insistência, só para me despachar, você a conta meio a contragosto. É a vigésima vez que eu o faço contá-la. Para mim, você é o campeão indiscutível, você sabe contar piadas como ninguém mais. Com grande *nonchalance*, com distanciamento. Como um fanático, exalto em público o seu notável dom. Ficou claro? Vamos lá!

Dario: Ah, ah, ah... Ainda bem que o encontrei... imploro-lhe, Carlo, revigora-me... levanta o meu ânimo, conta-me a piada do polvo...

Carlo: Não, por favor... outra vez?...

Dario: Mas é claro, vai, não existe ninguém capaz de contá-la como você... é de desopilar... (*Para o público*) Como ele sabe contar! Ah, ah, ah... chamem o médico!... Ouçam! Ah, ah, ah...

Carlo: Não, pelo amor de Deus... Não estou com a menor vontade.

Dario: Conta a piada, por favor... Dou-lhe um presente... Aliás, vou fazer uma coleta, irei até a platéia e levantarei um milhão de liras... Um milhão lhe basta?

Carlo: Não fale besteiras... Imagine, se agora vou cobrar um milhão de liras para contar uma piada...

Dario: Ótimo, grátis então... vai, conta!... (*Saltita excitado*).

Carlo: Você é asfixiante, sabia? Está bem, vou contá-la, mas depressa.

Dario: Não, depressa não, quero nos mínimos detalhes... Eu imploro-lhe... Devagar, devagar, faça-me morrer. Quietos! Ai de quem respirar... silêncio. Vai! (*Coloca-se em posição de escuta extasiada*).

Carlo: Vamos lá: dois amigos vão a um restaurante.

Dario: Ah, ah... boa... vejam como ele sabe contar!

Carlo: Um deles diz: "Você gosta de polvo?" "Depende de que polvo – fala o outro –; como é preparado?" "Vivo!" "Fazem a gente comer o polvo vivo?"...

Dario: Ah, ah, ah, ah! O polvo vivo? Que beleza! (*De repente, se dobra*) Sinto até vontade de vomitar, ah, ah, ah!!

Carlo: "Não, o que é isso? O polvo é cozido, fresco. Ele é morto na sua frente, na sua mesa". E o outro: "Por quê? Eles não têm mesas na cozinha?"

Dario: Ah, ah, ah... essa é nova... você acabou de inventar... que capacidade! (*Desfere-lhe um grande tapa na cabeça*).

Carlo: "Devem ter – diz o primeiro amigo – mas é para provar que não estão lhe servindo um polvo congelado". "Está bem". "Garçom, um polvo para duas pessoas!"

Dario: Ei, atenção, agora vem o melhor da história! Ah, ah, ah... (*Agita-se, dá pancadas nas costas de Carlo*).

Carlo: O garçom vai para trás de um biombo, onde está o aquário, com um só polvo dentro... debruça-se no aquário.

Dario: Ah, ah, ah... debruça-se no aquário... ah, ah, metafísico!, ah, ah... essa é boa!

Carlo: O garçom arregaça a manga deste braço...

Dario: E depois mergulha na água o outro braço... é isso?, com a camisa e tudo, inclusive o relógio?

Carlo: Sim, claro, o relógio também...

Dario: Ah, ah, e diz: "Preciso comprar um à prova d'água". Ah, ah!

Carlo: Ah, ah, ah... isso! Isso mesmo, um à prova d'água!

Dario: Vocês perceberam que talento... que fantasia... glu... glu... as borbulhinhas saindo do relógio. Ah, ah, ah!!! Você me mata de tanto rir!, ah, ah, ah...

Carlo: O garçom agarra o polvo e vai para o salão com os testículos... perdão, com os tentáculos todos emaranhados em torno do braço.

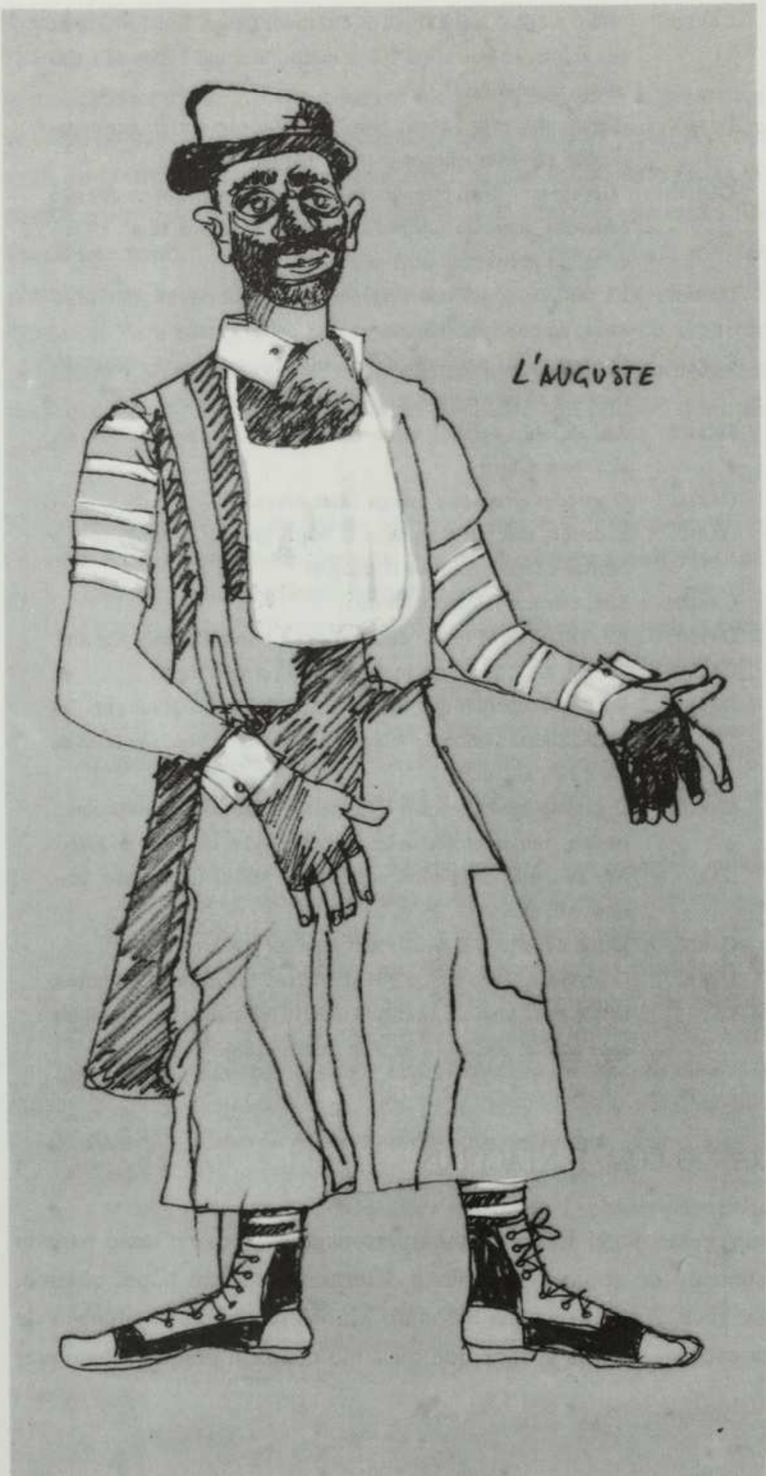
Dario: Ah, ah... mas cada coisa em que ele pensa! Indecoroso, mas fino. Ah, ah...

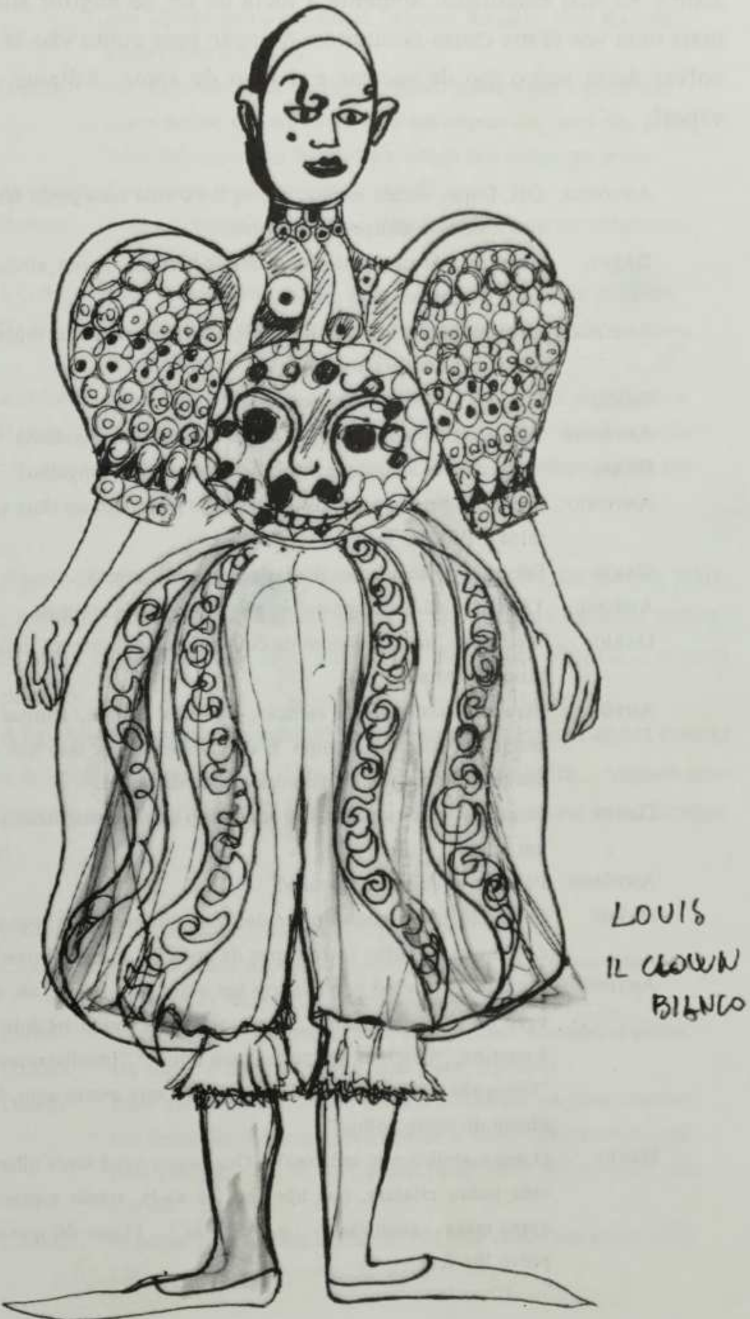
Carlo: Ergue a toalha... e PAC! PAC! espanca o polvo...

Dario: O polvo! Ah, ah, ah... e NHAC! NHAC!... ao invés do polvo, bate em sua mão e a arrebenta toda!! Que maravilha! Como ele sabe contar! Ah, ah! (*Faz uma interrupção*).

O FRANGO COM TENTÁCULOS

Agora chega! Basta! O meu personagem – que no texto parecia ser somente de apoio – revelou-se determinante... um papel cômico. Agora você, Antônio, venha até aqui. Vamos tentar pôr a situação de ponta-cabeça... Agora é você que quer me contar a piada de qualquer


L'AUGUSTE


LOUIS
IL CLOWN
BIANCO

maneira e eu não demonstro absolutamente nenhum interesse. Você insiste e eu fico entediado. Somente a idéia de ter de engolir sua piada mais uma vez já me causa faniquitos. Atenção para como vão se desenvolver desta vez o ato de escutar e o jogo de apoio. Adiante, a todo vapor!

Antônio: Olá, Dario, ah, ah, escuta, queria lhe contar uma piada fantástica... uma verdadeira obra-prima.

Dario: Arre... por favor, já estou com dor de barriga... agora, ainda por cima, só faltava uma piada.

Antônio: Você vai gostar muitíssimo; aliás, ela vai facilitar sua digestão, não é a piada de sempre.

Dario: É o que então? Um sal de frutas!?

Antônio: Não, é uma piada de fundo moral... quase uma parábola.

Dario: Vai me dizer agora que você foi buscá-la no evangelho?

Antônio: Pensando bem, até que os dois amigos poderiam ser dois apóstolos... Pedro e Paulo...

Dario: Escuta, eu não aprecio piadas envolvendo santos...

Antônio: Tá bem... Nada de apóstolos, são apenas dois amigos.

Dario: Meu Deus, as piadas com os dois amigos de sempre. Elas me fazem vomitar.

Antônio: Pára com isso, presta atenção, não são amigos, amigos. Se conhecem há pouco tempo. E é exatamente por isso que eles decidem comer juntos uma caldeirada de polvo.

Dario: Sei, duas pessoas que mal se conhecem saem juntas para comer um polvo?

Antônio: Por que, o que há de errado?

Dario: Pode não haver nada de errado, mas nunca pensei que uma caldeirada de polvo fosse capaz de consolidar uma amizade!

Antônio: E qual é a ligação? A piada tem um outro significado, ah, ah... você vai ver... ela é ótima... você vai gostar! Então, os dois vão à cantina: "Garçom, um polvo para dois..." "Imediatamente". "Obrigado... mas queremos que o polvo seja morto aqui, bem diante de nossos olhos".

Dario: O que significa este sadismo?... Que prazer você sente olhando uma pobre criatura, que não lhe fez nada, sendo espancada numa mesa... agonizando... e PAC! PAC!... O que foi que esse polvo lhe fez?

Antônio: Não entendi! Agora você só pode comer um polvo se ele tiver lhe feito alguma coisa? Tá certo... então eu vou lhe contar o que aquele polvo me disse: "Abaixo Reagan! Viva Kadafi!". Fiquei puto e o comi.

Dario: Ah, ah, como você é engraçadinho... tenha a santa paciência... tire o polvo, ele me causa uma má impressão, você não pode substituí-lo por um frango? Espanque um frango na mesa.

Antônio: Um frango dentro de um aquário?

Dario: Sim, um aquário sem água... que é usado como um galinheiro, só que de vidro.

Antônio: Não, é necessário existir água... se não a piada não funciona.

Dario: Está bem... Então o faça cozido... um frango cozido na água, com três cenouras, uma batata, duas cebolas...

Antônio: Não, não, um frango cozido não tem graça... preciso do polvo.

Dario: E se eu lhe disser que acho mais engraçado um frango cozido do que uma caldeirada de polvo? Aliás, um frango cozido me faz rolar de rir. Ah, ah!!

Agora chega. É necessário dizer que Antônio foi excelente, pois, mesmo estando no papel de Louis, ou seja, de simples escada, conseguiu em dois ou três momentos entrar no papel de cômico... e com muito padrão.

Alto! Vamos mudar novamente de orientação: eu irei agora contar a piada, e você vai precisar se divertir da mesma maneira... vamos ambos experimentar uma louca e recíproca alegria ao ouvir e ao contar. Vamos!

Dario: Ah, fantástica, vou contá-la para você, ah, ah...!

Carlo: Espere, ainda não estou pronto... ah, ah, ah... estou morrendo de rir antes mesmo de escutá-la.

Dario: Ah, ah, ah... eu também. Você está pronto? Atenção: o polvo.

Carlo: Oh não... é demais. O que você disse, o polvo?

Dario: Dois amigos... ah, ah... é demais!... entram em uma cantina, um deles diz (*engasga para conter o riso*): desculpe-me, mas não consigo... diz: "É aqui que se pode comer polvo vivo?" Ah, ah, ah!

Carlo: O polvo vivo?... Esta é boa, oh, oh! Vão comer um polvo vivo! (*Tapas, abraços, apertos de mão*).

Dario: Mergulha, com manga e tudo, na água, ah, ah, ah...! (*Dá um chute em Carlo*).

Carlo: Ah, com manga e tudo... ah, ah, ah...! Com o relógio também?! (*Empurram-se*).

Dario: Sim, ah, ah... que frango! No aquário, tem um frango com o relógio nos tentáculos, um frango que não sabe nadar! e quebra o relógio. PAC! PAC! PAC! O frango espanca o garçom na mesa de pedra... ah, ah, ah... o garçom!

Carlo: Ah, espanca-o na pedra... e depois grita...ah, ah, ah... uma caldeirada de garçom para dois... com um relógio! (*Batem-se*).

Dario: E o frango com tentáculos vai para a geladeira (*Ambos rolam no chão*). Retira um garçom congelado de lá... ei, vamos, dois garçons frescos! E o outro, no aquário, mergulha em apnéia: faz glu, glu, glu... e diz: "É possível viver assim?"

Nesse último caso, não mais existiam nem Auguste nem o apoio, já que cada um era escada e protagonista ao mesmo tempo. Não, essa última versão não serviu para demonstrar nada... só nos divertiu. De toda maneira, houve um achado divertido e original: à medida que a ação evoluía num crescendo, nos dávamos tapas, socos, pontapés e empurrões... e, já próximo do final, faltou muito pouco para que nossa integridade física não fosse atingida. Mas o todo, dentro do absurdo, parecia bastante verossímil.

ESPECTADOR LOUCO, ATOR LOUCO

Antes de concluir minha exposição sobre o trabalho do ator, desejo ler para vocês uma questão que me foi apresentada, por meio de um bilhete, por um jovem que desenvolve uma atividade muito particular.

> Dario, há algum tempo trabalho como animador teatral no serviço de saúde mental de minha cidade, o ex-CIM, junto com alguns psiquiatras, sociólogos, assistentes sociais, etc. Em certa oportunidade, colocamos em cena, com os doentes mentais atuando, um espetáculo inspirado na *Commedia dell'Arte*: sem nenhuma pretensão, mas os doentes divertiram-se e divertiram também a platéia. Nós mesmos confeccionamos as máscaras: mode-

los em argila, molde em gesso e papel machê. Ora, depois dessa experiência, diminuíram as internações. Explico-me: anteriormente, existiam alguns doentes mentais que preferiam ficar quase que permanentemente internados, mas agora, ao encontrarem alívio nessa atividade, seja na artesanal, a partir da criação das máscaras, seja na teatral, atuando no espetáculo, não sentem necessidade de regressar ao hospital. Desejo lhe fazer uma pergunta: sei que você atuou em manicômios, mas não sei se você colocou algum doente mental em seu espetáculo. Gostaria também de saber, de modo geral, qual o seu pensamento em relação a isso e se você pode me dar algum conselho...

Resposta:

Sim, tenho alguma experiência atuando dentro de manicômios e o fato não é casual. Liga-se à amizade e à estima que tinha por Franco Basaglia. Espero que todos saibam de quem estou falando. Trata-se do psiquiatra que abriu os manicômios de toda a Itália, que procurou desenvolver uma linha de raciocínio dentro dessas masmorras... ou seja, envolveu a sociedade nessa questão, tornando-a um problema social e não uma sarna apenas a ser delegada a médicos transformados em carcereiros. Dentro dessa filosofia, trabalhei em todos os manicômicos dirigidos por Franco. Em Trieste e, anteriormente, em Parma e Gorizia. Inclusive em Turim, num manicômio conhecido como "O quinze".

Quem é de Turim sabe o significado de "O quinze". É o pavilhão dos irrecuperáveis, aqueles que normalmente são mantidos amarrados à cama ou à cadeira de contenção. Quando atuei para os doentes, eles tinham sido recém-liberados daquela espécie de pelourinho. Os enfermeiros temiam que eles ficassem inquietos e tivessem crises durante a representação. Mas, pelo contrário, não houve o menor incidente. Aliás, depois de um primeiro instante de tensão recíproca – sim, eu também estava tenso – ficamos mais soltos... comecei a atuar relaxado e eles se divertiam, riam no tempo certo e faziam comentários muito espirituosos... para quem era considerado louco perigoso.

Sim, houve um momento em que, precisamente no confronto entre o ébrio e o anjo, uma mulher levantou-se, proferindo injúrias. Ficou furiosa com o anjo que impedia o ébrio de contar a sua história: "Deixe-o falar, bastardo! – gritava. – E agora mesmo. Caso contrário, subo aí e chuto a sua auréola". O incrível é que sua fúria dirigia-se para um personagem que eu só havia sugerido, desenhado no ar, e ela indicava exatamente o espaço onde eu o havia deixado. Nessa hora, uma outra doente também levantou-se e gritou: "Enfermeira, pare com isso!". O anjo tinha se transformado na autoridade cotidiana.

Houve um debate depois. Mais do que um debate, foi uma pesquisa do meu interesse e dos médicos. Estes ficaram imediatamente atônitos diante de um fato inesperado: todos os loucos falavam. Aliás, insistiam para falar. Em certo momento, todos gritavam em conjunto. Foi necessária muita paciência para convencê-los a falar um de cada vez. A maioria descreveu as sensações que as histórias lhe causaram; quase todos sentiram vontade de subir no palco para atuar. O que contariam? A história da vida de cada um. Ou melhor, tragédias ou situações cômicas da vida de cada um. Pedimos para que alguns deles contassem algumas histórias. Eram histórias estrambóticas, com algumas passagens de extrema lucidez e outras totalmente absurdas. Irrompeu uma briga entre dois doentes. Um acusava o outro de ter-lhe roubado a história (no manicômio, como se sabe, não existe a prática do direito autoral). Porém, vários doentes nos contaram como eram suas vidas no "quinze": as violências sofridas, as monstruosidades, o tratamento desumano.

A NAU DOS INSENSATOS

Dessa maneira, consegui entender o que significava a questão da saúde mental. E só de pensar que desejam reaplicar aqueles métodos infames! Resolver novamente a questão com a segregação dos indesejáveis. Indivíduos inúteis à sociedade e que, além disso, dão no saco. A única solução, na visão de muitos supostos democratas, seria retornar à idéia da Nau dos Insensatos, embarcação representada na famosa pintura de Bosch, idealizada pelos flamengos e alemães das repúblicas hanseáticas, e ainda existente no século XVI. Uma vez por ano pegava-se um barco em estado ruinoso, em processo de desmanche, e nele eram embarcados todos os dementes, os loucos, os esquisitos, enfim, todos os anormais incapazes de seguir as regras e as leis da sociedade. Muitos deles não poderiam, de modo algum, ser considerados loucos, mas incomodavam com suas críticas contínuas e suas ironias contra os sagrados lugares-comuns da moral, da religião e da administração pública. A nau sem piloto nem leme era rebocada ao largo e abandonada à deriva na corrente do Norte. Infalivelmente, a carcaça ia se perder nas geleiras... E tudo ficava por isso mesmo.

Provavelmente, a atitude dos hanseáticos da Idade Média era mais corajosa e honesta do que aquela adotada hoje nos manicômios italianos, em que se voltou à prática da segregação, da administração de fármacos que estupidificam e matam, em suma, da anulação total do doente. Assim, todo o trabalho de Franco Basaglia em prol de uma psiquiatria mais humana, além de social, está indo por água abaixo.

Respondendo à questão de se fazer teatro para e com os loucos, afirmo-lhes que já experimentei. Em Turim, tentei montar breves esquetes com alguns doentes. Permaneci aí trabalhando com eles durante cinco dias, auxiliado por outros atores da *Comune*. Os resultados não foram muito satisfatórios; logicamente seria necessário um tempo maior – no mínimo, um mês – para se realizar um trabalho válido, como aquele que é normalmente feito por uma companhia de teatro profissional. Infelizmente, nosso grupo não está em condições de desenvolver esse tipo de trabalho.

Mas o bilhete não acabava aí. Existia uma outra questão:

> Gostaria de lhe fazer uma outra pergunta. Li uma entrevista em que você dizia ser incapaz de suportar as pessoas que não têm dúvidas, que se expressam por meio de estereótipos fixos. Posso lhe garantir que tenho muitas dúvidas, especialmente nessa atividade em que estou envolvido... portanto, espero ser-lhe simpático... Bem, gostaria apenas de saber o seguinte: entre os doentes mentais, escolhi também os pacientes graves, muito graves, para atuar. É óbvio que eu os forçava a realizar certos gestos, algumas pantomimas muito simples, que eles faziam, mesmo em caso de grande dificuldade. Na realidade, não sei se eles se deram conta do que estavam fazendo. Entre esses doentes graves havia uma mulher que absolutamente não falava. Mas, no final, como sucedeu em sua experiência no "quinze" de Turim, ela conseguiu balbuciar algumas palavras; ou seja, um ligeiro progresso aconteceu. Atualmente, como é do seu conhecimento, já existem certos profissionais no meio dos hospitais psiquiátricos acusando de imorais e cínicas pessoas como eu. Isso porque, como eles dizem, nosso método conduz a uma prevaricação do sujeito indefeso... produz uma autêntica instrumentalização do alienado...

nós seríamos mistificadores que, com objetivos nada terapêuticos, manipulamos esses doentes como se fossem bonecos. Bonecos que no final estariam sofrendo de novas perturbações e angústias piores do que aquelas que já possuíam por sua própria conta.

Resposta:

Retornamos à Nau dos Insensatos. É um fato notório que o uso da dramatização deu e continua dando resultados excelentes no tratamento dos doentes mentais. Só os completos imbecis ou os mal-intencionados são capazes de dizer o contrário. São os mesmos que gostariam de resolver a questão dos manicômios simplesmente fechando-os; de preferência, bem murados, com os doentes dentro, e, por que não?, em companhia de algumas bombas de gás dos nervos.

ESSES SÃO OS SÃOS?

Em relação ao diálogo com os loucos, aconteceu-me um fato curioso e divertido em Trento. Desejo contá-lo, pois penso que seria bom sairmos por um instante da seriedade-trágica em que nos enredamos. Pois bem, vamos desabafar um pouco. Eis aí o fato: em Trento, no espetáculo que apresentamos no manicômio, existiam na platéia espectadores comuns, os ditos normais, misturados com os doentes. Não era nada fácil, para não dizer impossível, diferenciar os doentes dos sãos. Num determinado instante, dirigi-me com preocupação a um pobre coitado, que tinha a expressão transtornada e apresentava um punhado de tiques terríveis. Mais tarde, descobri que era um dos médicos do manicômio. Ele curava os loucos! Em outro momento, alguns espectadores levantaram-se repentinamente, parecendo um tanto excitados... falavam entre si em tons exasperados. Devem ser doentes, pensei, mas não... o mais irritado era o encarregado de zelar pela segurança pública. Ele deveria manter a ordem! Enfim, era um grande problema conseguir identificar quem quer que seja: os loucos de carteirinha ou os que tinham licença permanente para ir e vir.

Próximo de mim, num determinado momento, sentou-se um rapaz de barba, simpático, de trinta anos aproximadamente, um sorriso jovial.

Tínhamos terminado a representação de *Mistero Buffo* e preparávamos o palco para a apresentação de outro texto. Ele dirige-me a palavra: "Eu o vi no milagre de Canaã. Você foi muito bem, mesmo que algo exagerado. Mas, por caridade, não me ofendi, mesmo com você pegando pesado". "Por quê? O que foi que eu disse?..." "Você é suficientemente inteligente para entender que certas afirmações que beiram a blasfêmia podem, por vezes, também... mas eu gostei, sabe, sempre fui bastante espirituoso... E você deveria saber disso." "Desculpe, mas eu não o conheço..." "Não me conhece? Você falou de mim em toda a sua representação e não me conhece!!!..." "Quem é você?!" "Jesus, é óbvio!" Prendi a respiração para não rir... Claro, é divertido... mas eu... se eu deixasse escapar uma risada... não sei... ele era capaz de me arrebentar... a cruz na cabeça. Tentei ser engraçado: "E Pedro, onde ele está?". Ele me fitou por um instante, e disse: "Você está me gozando?". E em seguida: "Eu não sou um bunda-mole como ele, que sai por aí contando tudo a cada galo que canta!". Pausa. "Eu fico quieto! Eu fico no meu canto!" Outra pausa, depois, com um suspiro: "Acho que fiz uma grande asneira em torná-lo chefe da Igreja... devia tê-lo feito chefe de um galinheiro, isso sim!".

Juro... não inventei nada.

OBJETIVO-OBJETIVA

Desejo retomar agora a questão da montagem no teatro, mostrando a possibilidade que um ator ou um diretor dispõe para fazer com que cada espectador use a câmara filmadora que tem inconscientemente embutida na mente. O fato é ainda mais estonteante se nos dermos conta que, antes mesmo da invenção do cinema, todo profissional de teatro de talento conseguia sensibilizar e preparar o espectador para ele usar essa câmara filmadora. Nas barbas dos irmãos Lumière (que ainda não tinham nem nascido), já existiam em teatro recursos como os atuais planos e contraplanos, grande-angular, panorâmicas cruzadas e, inclusive, *panfocus*. Por uma questão de comodidade, nos exemplos que darei a seguir, irei me referir ao vocabulário técnico do cinema.

É preciso levar em consideração que, em conseqüência do hábito atual de assistir a filmes, desenhos animados, programas de televisão, o público adquiriu um código de leitura das imagens e dos sons muito diferente em comparação ao existente há cem ou mais anos. Portanto, são completamente insanos os diretores que, ao montarem um espetáculo baseado em textos antigos, levam-nos tranqüilamente à cena do jeito que estão, sem se preocupar em transmitir a lógica implícita, sem traduzi-la para uma linguagem compreensível ao público de hoje. Estão convencidos, imersos em sua paranóica tolice, que seria uma interferência desavergonhada adaptá-los: "Os clássicos são sagrados!".

EU SOU O GATO LUPINO – SE É PARA NÃO SE FAZER ENTENDER

Em Velletri, no âmbito do simpósio de estudos medievais, assisti à representação de *Lu gatto lupesco.** Trata-se de uma jogralesca das mais antigas, incluída em toda boa antologia de poesia italiana. Um monólogo do século XII... no qual se encontra a chave de entrada para a leitura da *Divina comédia.*

O jogral apresenta-se usando uma máscara, meio gato, meio lobo, e diz:

Io sono un gatto lupesco
ke a catuno vo dando un esco
*ki non mi dice veritate.***

Ou seja, a cada um ele joga uma isca (provoca) para pegar em flagrante os hipócritas. O gato lupino perdeu-se na floresta (eis aí Dante), encontra ali uma onça e outros animais selvagens, e também topa com um velho (um "ermitão"), que irá tornar-se o seu guia (o protótipo de Virgílio; mas esse Dante não inventou coisa nenhuma!). Em seguida, os dois mergulham no interior da terra, na direção do Inferno, para somente voltarem à superfície em Jerusalém, em plena terra prometida.

---

* O gato lupino. (N. T.)

** "Eu sou um gato lupino / que a cada um vou jogando uma isca / quem não me diz a verdade." (N. T.)

Aquele pouco da narrativa do jogral que chegou até nós é vivo e cria tensão... e possui um ritmo de tirar o fôlego. Porém, vocês deveriam ter visto comigo aquela apresentação. Mesmo conhecendo o texto de cor, eu não conseguia acompanhá-lo. O diretor nem sequer se preocupou em introduzir o tema com um prólogo. O jogral pulava de um lado para o outro, entregue ao deus-dará, sem nunca adequar o gesto com a fala, e recitava com serenidade uma língua incompreensível, que para os espectadores poderia ser aramaico meridional, polonês de Gdansk ou suíço de Zurique... o entendimento seria o mesmo. Não ajudar o público na compreensão do espetáculo é uma conduta esnobe praticada por um bando de idiotas que esconde, além do mais, uma impotência incorrigível. Qual seja: a impotência de saber comunicar.

Poucos meses antes eu tinha interpretado a mesma jogralesca para um público de estudantes em Turim – pouco versados no assunto; eram alunos de engenharia. Pois bem, funcionou à perfeição. Antes de mais nada, porque me preocupei em explicar o texto ao público... demonstrei o parentesco com a obra de Alighieri e com a jogralesca provençal... também tive o cuidado de traduzir, frase por frase, todo o texto, antes de recitá-lo em sua versão original. Durante a apresentação, pronunciei algumas passagens mastigando intencionalmente as palavras e também dei sustentação e apoio às palavras por meio de gestos eficazes, tomando sempre o cuidado de não ser descritivo, é claro. Portanto, nunca podemos nos esquecer, mesmo se você for um gênio do espetáculo, que por um mero acaso é hoje o tempo em que você está vivendo e você deve se comunicar com homens e mulheres de hoje. Essa conversa fiada de “quem entender, entendeu; quem não entendeu, que se dane” denota uma mentalidade de aristocratas da mendicância.

Devemos aprender a nos fazer entender sempre com clareza e utilizando cada meio disponível (com a constante preocupação de exprimirmo-nos com estilo, por favor). Ou seja, método, racionalidade e uma bela carga emocional... controlada... mas principalmente sempre atentos ao espectador, procurando identificar que diabo de câmara filmadora ele está usando a cada vez.

Senti um imenso prazer de descobrir, há algum tempo, em um encontro com Grotowsky, que nós tínhamos intuído ao mesmo tempo essa questão do espectador com uma câmara filmadora embutida na mente. Estávamos ambos em Volterra, em um simpósio sobre o problema da linguagem do teatro e de sua comunicação com o público. Eu tinha estruturado minha palestra no argumento que apresentei agora para vocês e feito uma demonstração prática. Precisamente no momento em que eu estava concluindo, Grotowsky chegou de Roma. Portanto, não havia escutado minha exposição. Subiu ao palco e começou a falar, obviamente de forma diferente, acerca das mesmas questões que eu havia acabado de apresentar. O público ficou pasmo, pois parecia que tínhamos combinado encenar uma zombaria surrealista sobre um mesmo tema. Mais de um ouvinte irrompeu em uma sonora gargalhada quando Grotowsky citou o exemplo de Pabst e de Eisenstein, o da tripla montagem em cima de uma mesma seqüência. Estupefato, Grotowsky interrompeu sua exposição e perguntou o motivo de tamanha hilaridade. Quando lhe explicaram a razão, ele também gargalhou e exclamou: "É evidente que, mesmo se temos uma maneira bem diferente de encarar o fazer teatral, Fo e eu possuímos uma idéia similar a respeito do uso da imaginação e inventamos o mesmo método para fazer vocês imaginarem... diferente".

A partir de agora, o trecho teatral que adotarei como fonte de estudo é um monólogo muito conhecido: *La storia della tigre.** Se for para ser coerente em relação ao raciocínio que acabei de desenvolver para a história do gato lupino, deverei fazer uma breve introdução à história. Uma história que vi representada pela primeira vez na China, em Xangai, aliás em sua periferia, a oitenta quilômetros do centro da imensa cidade.

A HISTÓRIA DA TIGRESA

Xangai é uma das maiores cidades do mundo. Em sua periferia, conheci um grande fabulador, um camponês chinês, natural de Xangai, que se apresentava em um palco ao ar livre diante de uma platéia de mil pessoas sentadas na grama. Contava uma história que tinha, sem dúvida, um tigre como protagonista. Percebi isso pela grande quantidade de rugidos e pelos saltos realmente felinos que ele executava. Quanto ao restante, não entendia nada. Dirigi então a palavra para o intérprete chinês que nos acompanhava. Era um chinês de Pequim, que falava um italiano perfeito. Perguntei-lhe o que aquele camponês estava contando no palco. Respondeu-me, desgostoso consigo mesmo, que não entendia nem uma só palavra. Por quê? O fabulador falava em um dialeto da província de Xangai, um dialeto usado por uma minoria étnica de oitenta milhões de habitantes! Na China, são classificadas como minorias étnicas aquelas com menos de cem milhões de integrantes. É um número razoável diante de uma população superior a um bilhão de habitantes. Ora, esse nosso intérprete de Pequim logo tratou de procurar um outro intérprete para ajudá-lo. Pouco depois, encontrou um chinês que sabia tanto o dialeto de Xangai como a língua de Pequim. Esse novo intérprete também estava vendo aquele espetáculo pela primeira vez. Assim, ele antes ouvia, depois ria, e, por fim, traduzia ao intérprete de Pequim; este, por sua vez, ria, depois traduzia para mim, de maneira que, finalmente, eu também começava a rir feliz! É desnecessário dizer que alguns espectadores ficaram muito aborrecidos e, de vez em quando, mandavam-nos calar a boca...

---

* A história da tigresa. (N. T.)

Aqui está a história: é o camponês falando em primeira pessoa, fala de si mesmo... de quando integrava o Sétimo Exército (comandado por Mao Tsé-tung e Chu-té) que, juntamente com o Quarto e parte do Oitavo, realizaram a Grande Marcha: desceram da Mandchúria, com cerca de seiscentos mil homens que, pouco a pouco, foram dizimados e reduzidos a cem mil. Depois, voltaram a juntar mais de um milhão de homens, sempre atacados pelas tropas de Chiang Kai-shek, em contínuas emboscadas. Chegaram até Cantão, Cantão-Xangai, de Xangai... atravessaram toda a China no sentido de sua largura, chegaram ao Himalaia, atravessaram-no, e depois voltaram a subir na direção do norte, alcançando os confins, até a atual Sibéria... sim, percorreram um U imenso; nunca se entendeu por que não realizaram um percurso direto... mas... bem, são histórias chinesas, que escapam a nossa compreensão. Porém, o fato é que eles tinham razão... tanto que a revolução triunfou.

Morriam aos montes pelo caminho. Estavam esfomeados, comendo até cavalos. Bastava aparecer um cavalo, que lhe pulavam em cima: "Está morto! Está morto!". E devoravam-no. Devoravam também ratos e cães. Irrompeu tamanha disenteria que a tropa fazia cocô nas calças, marchando... e, por muitos séculos, aquele percurso, de tão adubado, será reconhecido pelo seu viço. Por fim, chegaram e atravessaram o Himalaia. Em certo momento, esse soldado nos conta que as tropas de Chiang Kai-shek, atirando de um ponto mais elevado, atingiram-no em uma perna. O projétil passou de raspão por um testículo... arranhou o segundo... e se ele tivesse um terceiro, teria-o rachado ao meio. Porém, o problema é que depois de alguns dias a perna começou a gangrenar...

O pobre-diabo começa a arrastar a perna e à noite gritava tomado por terríveis delírios. Misericordioso, um de seus companheiros saca uma pistola e aponta para a sua cabeça. "É inútil você continuar sofrendo. De qualquer maneira, você está liquidado! Um tiro e pronto, acabou!" "Obrigado, fica para uma próxima vez! – impede-o o camponês ferido. – Agradeço-lhe a gentileza, mas prefiro esperar e resolver por mim mesmo." Pega a pistola e diz: "Vão embora. É perigoso vocês ficarem para trás só para me esperar. Eu sou um cadáver. Deixem-me um pouco de arroz e um cobertor". Os outros então decidem ir embora. Despedem-se com melancolia. Ele deita-se, cobre-se e, finalmente, adormece. Pouco depois, acorda, sobressaltado com um pesadelo: sentiu que todo o céu caía-lhe sobre a cabeça como se fosse um mar revolto. Na realidade, isso está acontecendo: o céu transformou-se em um mar, e está se precipitando na terra. Cai uma tempestade terrível, um aguaceiro fenomenal, rios e riachos transbordam. O pobre-diabo, ainda ferido, com a perna putrefata, arrasta-se claudicante para cima, pela encosta de uma montanha, até atingir um planalto. Encontra um rio transbordante, atravessa-o a nado, arriscando-se a ser arrastado. É bem sucedido, depois de conseguir agarrar um galho da margem cravando-lhe os dentes. Milagre! Bem em frente, topa com uma caverna. Joga-se no interior dela, está salvo finalmente!

Pois bem, desse ponto em diante vou continuar representando. Recitarei em dialeto, não em chinês, é óbvio, mas sim no dialeto de Xangai... que aprendi à perfeição. Estou brincando... recitarei em um dialeto que se assemelha um pouco ao chinês; é o dos camponeses da planície de Pádua. Não temam. Será perfeitamente compreensível. Então, o camponês entra na caverna. Ensopado, arrasta a perna... está feliz.

A GRUTA DO MILAGRE

> [...] Allora. Devànti a mi, meràculo! u gh'era una caverna, boja, grande, negra, a vò dentro: "Salvo! salvo! ah, ah, ah! Non morirò anegàto! Morirò marscìdo!" [...] Boja el dolor che sento dentro... [...] Oh là, là, che scüro che gh'è departüto... scüro! Punto i ogi in del fondo e te scorgi de i osi [...], una carcàsa de bestia magnàda, granda come 'na vaca. Ma chi l'è che magna in 'sta manéra?... Che bestia l'è? Boja, sperémo che la sia negàda le' e tüta la famiglia. [...] Môru, môru un gran dolor che me végne in t'el ìnguine. Me pica el core fin dentro el didón del pie. Ohi, che 'l pica! Me va, me va el côr... môru, môru, môru... [...] Boja, de colpo sento un sfrigugnàr là in fondo, l'avertûra de la caverna. In del ciarôr scòrzo una crapa granda, ritajàda deréntro el ciàro del ziélo, ogi come dó lanterne, de' gran dénci, boja: [...]la tigra!! Oh, che tigra! [...] Una tigra-elefante! Mai vedúda una tigra de quèla manéra! [...] La vegne avanti, boja, cun 'sti ogi... ne la boca ol a g'ha un tigròto, grosso, cun la panscia impienìda d'acqua, che par na luganiga sgiunfiàda: negàto! Ol buta per tèra el tigròto, toom!, ol spinge in su la panscia con la giamba: bloch, bloch, bloch, buta fora acqua vomegàndo... a l'è morto 'negàto. De intramèzo a le so giàmbe, gh'è 'n'altro tigròto che ol gira intorno alla madre, cont un pansciùn che ol pare che l'àbia mangià un'anguria intréga... ol se stràscica par tèra anca lü pieno d'acqua. La tigre ghe dà 'na lecàda po' la valsa su la testa... la üsma l'aria de la caverna... [...] Boja!... Se ghe piase la roba frulada sun futût!... [...] Monta, monta, vegne in avanti, granda la tigra, svrôgra i ogi, i denti, granda la boca... [...] OHAOOHA!!! ...[...] Quase vomegàndo la va via... per el fondo.[34]

---

[34] (*Por um átimo, recolhe-se; em seguida, começa com decisão*) Então. Diante de mim, um milagre! Existia uma caverna, inacreditável!, grande, escura, entro dentro: "Salvo, salvo! Ah, ah, ah! Não vou morrer afogado! Vou morrer de podridão!" (*Pausa, mima se apoiar em uma parede*) Caramba, que dor que sinto dentro de mim... (*Aperta a coxa na altura da virilha*) U-lá-lá, escuridão por todos os lados... escuro! Miro em direção ao fundo e vejo alguns ossos (*panorâmica, com um olhar perscrutador*), a carcaça de um animal comido, grande como uma vaca. Quem é que pode comer dessa maneira? Que bicho será? Poxa, espero que ele tenha se

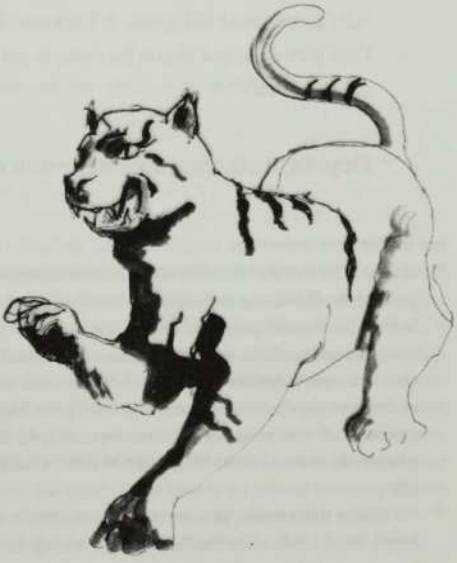
O ÂNGULO VISUAL DA IMAGINAÇÃO

Primeira interrupção. Antes de mais nada, percebemos um detalhe. Há uma situação em foco e outra que é o nosso objetivo. No primeiro caso, sou eu, em primeira pessoa, que falo de mim mesmo, e vejo, lá à distância, a tigresa e o filhote. O ângulo visual da imaginação do público está comigo e aponta na direção do que eu indico. O espectador é levado a observar detrás dos meus ombros para perceber o que estou contando, mesmo que, fisicamente, é óbvio, ele permaneça no seu lugar. Atenção! Descrevo a tigresa, o seu tamanho, os olhos grandes, os dentes, os dois filhotes inchados, um deles sem vida por afogamento. Porém, de repente, a ação sofre uma reviravolta. Transformo-me na tigresa, e eis que começo a mimar os seus gestos, ergo a cabeça... lentamente... começo a farejar.

Outra reviravolta: novamente, a filmadora está comigo – o narrador – e o personagem da tigresa está diante de mim. Através dos meus olhos, o público pode ver o focinho, as mandíbulas, a grande cabeça da tigresa que avança, os seus olhos que se agigantam, os seus dentes, a tigresa continua avançando... Nova reviravolta: outra vez torno-me a tigresa, que caminha balançando as ancas em direção à platéia. (Exatamente uma tomada em *close*). Outra reviravolta do objeto focado: eis aí a

---

afogado; ele e toda a família. (*Pausa. Mima deixar-se cair no chão*) Estou morrendo, estou morrendo, uma grande dor que vem da virilha. O coração parece estar batendo desde o dedão do pé. Ai, como bate! Vai, o coração vai embora, morro, morro, morro... (*Arregala os olhos*) Puxa, de repente estou ouvindo passos retumbantes lá no fundo, na entrada da caverna. Na luminosidade, vejo uma grande cabeça, recortada na claridade do céu; os olhos parecem duas lanternas, os dentes são enormes, caramba (*respiração*) um tigre!! Oh, que tigre! (*Simultaneamente maravilhado e amedrontado*) Um tigre-elefante! Nunca vi um tigre desse tamanho! (*Respiração a plenos pulmões*) Ele está avançando, caramba, com esse olhos... carrega na boca um filhote, bem grande, com a barriga cheia d'água, parece uma salsicha inchada: afogado! Joga no chão o filhote, tuum!, aperta-lhe a barriga com a pata: bloc, bloc, bloc..., vomita, lança fora a água... morreu afogado. Entre as suas pernas, há um outro filhote, girando próximo da mãe, com uma barriga tão inchada que parece que comeu uma melancia inteira... arrasta-se pelo chão, também cheio de água. A tigresa dá-lhe uma lambida, depois ergue a cabeça... cheira o ar da caverna... (*Mima cheirar o ar*) Caramba!... Se ela gostar de coisas maceradas estou fodido!... (*Movendo braços e pernas, reproduz uma caminhada felina, parado no mesmo lugar*) Sobe, sobe, segue em frente, tigresa imensa, arregala os olhos, os dentes, é grande a boca... (*Mima se aproximar. Desvia com a cabeça, denota nojo*) OHAOOHA!!! (*Sugere dar passos para trás*) Quase vomitando vai embora... para o fundo.



tigresa. E é ela que eu descrevo, os seus olhos, que até mesmo saem para fora do enquadramento, como um grande *zoom* de aproximação. A imagem agiganta-se, desmedidamente, surge e ultrapassa minha figura. Nesse instante, tomo um grande fôlego e irrompo num rugido: AHUGHAUA! Passo pelo soldado durante o rugido e vou embora. Está claro? Foi uma seqüência de bombardeamento contínuo; a clássica montagem do cinema de suspense. E os espectadores são obrigados a me acompanhar nessa incessante mudança de tomadas. Agora vou continuar. Atenção! De novo, vamos ver esse jogo de alternâncias.

> [...] “OHOAHOAH!” La va via, sculettando, quasi vomegàndo, in fund a la gròta. Dio che spavento, che g’hai ciapà! [...] La se stravàca, ol gh’è el tigròto, ol ciàpa, ol mète visìn a la sua zinna, e te vede spuntar do’ zinne sgiónfie, empiegnìde de late quasi a sciopàre. A l’era setimane... de segùro, con tuta l’acqua che vegnìva giò, che nisciùno la tetàva. Ghe dà la teta al tigrot: OHOAHH! [...] Cume a dire: “Teta!” E ’l tigrot: “CNOHOHH!” [...] “OHAOHOH!” [...] “GNOHOAHH!” Una scena di famiglia! [...].[35]

Analisemos essa passagem: a ação se quebra; é como se tivesse saído da caverna... Assumo um ponto de vista externo, para comentar: “uma cena de briga em família!”. Depois, prossigo conectando, quase em um diálogo:

> “Gh’aveva rason el tigroto. A l’era tuto el ziorno che l’aveva inguiat acqua, l’era pien de acqua’me un bariloto, te vol darghe anche el late come curesiun del capucino?”.[36]

Depois, instantaneamente, estou outra vez no interior da caverna!

---

[35] (*Ruge*) “OHOAHOAH!” Encaminha-se, rebolando, quase vomitando, na direção do fundo da gruta. Meu Deus, que susto que eu levei! (*Executa o gesto de se deitar*) A tigresa deita-se de lado, o filhote está próximo. Ela o pega, coloca-o junto de seu peito. Vejo o despontar de duas tetas inchadas, cheias de leite, prestes a explodir. Faz semanas... certamente, com toda a água que caiu, que ninguém a mamava. Oferece uma teta ao filhote: OHOAHH! (*Mima, insinua a mãe oferecendo a teta*) Dizendo: “mama!”. E o filhote: “NHAOHOHH!” (*Rugido fraco, acompanhado de um gesto de recusa; logo depois, rugido possante*) “OHAOHOH!” (*Mima a altercação entre os dois*) “NHAOHOAHH!” Uma cena de briga em família! (*Pára, recompõe-se*).

[36] “O filhote tinha razão. Ele engoliu água durante todo o dia, estava tão cheio de água como um barril, você ainda quer lhe dar o leite para adicionar ao café?”

> "OHEOHH! La tigre se volta verso de mi".[37]

Conto isso denotando preocupação.

> "La me punta mi!".[38]

Outro comentário:

> "Che c'entro mi? Son manco de la famiglia! Adeso sta atento che la s'è incasada col fiolí e la vegn a catarsela cun mi! [...] OEHOHEHH! La vegn avanti". [...][39]

Atenção: volto ao objeto a focalizar.

> "Boja, me se drìsan i cavèi in testa [...], i peli de le orègie, del naso, e altri peli: [...] pin! pin! pin! [...] Spàsula! [...] Végne, la végne, la monta, monta, l'arìva... la ven visìn... la se volta tüta de qua, PACH! [...], una teta in facia! "Ma l'è la manéra quèsta de masàr la gente a tetàde!?" [...] "OEAHH" "G'ho capìo!" ciàpi sùbit el biroeû de la teta [...], me 'l pògi apéna sui làver. [...] "Grazie, tanto per gradire!".[40]

Outra ação comentada, sempre no final. Isto é, primeiro realizo a ação direta e depois faço um comentário à parte, fora da ação. Agarro o bico outra vez, chupo, comento:

> "Bòno! El late de le tigri, bòno... un po' amareu in t'el fund..."[41]

---

[37] "OHEOHH! A tigresa se vira para mim"

[38] "Olha-me fixamente!"

[39] "O que eu tenho com isso? Nem sou da família! Deve ter ficado nervosa com o filho e vai querer descontar em mim! (*Rugido possante*) OEHOHEHH! Avança". (*Mima a caminhada*).

[40] "Poxa, os meus cabelos estão se eriçando (*indica-os, colocando na cabeça as mãos espalmadas e os dedos esticados como se fossem uma viseira*), assim como os pêlos das orelhas, do nariz e outros pêlos: (*repete a seqüência mímica, emitindo sons ritmados como o de um bandolim tocado em* pizzicato) pin! pin! pin! (*Mima o eriçar dos pêlos do púbis*) Uma escova! (*Mima a aproximação da tigresa*) Tá vindo, tá vindo, tá subindo, tá subindo, tá chegando... tá chegando perto... está se virando para cá, PAC! (*dá-se um tapa*) uma teta na cara! 'Ei, que jeito é esse de matar uma pessoa? A tetadas?!' (*Rugido irritado*) 'OEAHH' 'Já entendi!' agarro o bico da teta (*faz o gesto de pegar delicadamente o bico*), e o coloco junto aos meus lábios. (*Mima um mamar compungido; em seguida, recoloca-o no seu devido lugar*). 'Obrigado, foi só para experimentar!'"

[41] "Muito bom! O leite da tigresa, bom... um pouco amargo no fundo..."

A PISCADELA DE OLHOS FORA DE ENQUADRAMENTO

Nesse momento, a imagem foi congelada. É como se eu tivesse travado a filmadora! Tac, a imagem congelou e vocês podem ver que a tigresa ainda está no mesmo lugar, com sua assustadora cabeça pousada sobre o meu ombro, à direita. Eu tenho o bico de sua teta sempre entre os dedos... Afastei-me milimetricamente, sugerindo uma despedida, como se dissesse: "Perdão, minha senhora, mas preciso falar com alguns amigos...". Descrevo-lhes as qualidades do leite, em um "à parte":

> "Amareu in t'el fund, un po' cremóso ma che va giò, slisigànte!... tra... caro, bono! [...] "Grasie, tanto per gradire". [...] Non l'avèsi mai fatto! [...] "OEHOHH" Che le tigri per l'ospitalità... diventan de le bestie! [...] Ciàpo de novo... [...] Ciùcia, ciùcia... bono, slisigóso, ch'el va dentro lo stòmigo, anche en t'la giàmba tuta marsìda... gràsie!" [...]. TAC! un'altra teta! "Le tette che g'han le tigri! Boja che teterìa!".[42]

A CAPACIDADE DE VER ATRAVÉS DA TIGRESA

> [...] Alóra: tèta, tèta [...], un'altra tèta, boja, va giù el late slisigàndo, me gonfio. Ohi, comincia a sortìrme anche da le orègie, dal naso, tégno la panza che sgrùnfia, boja, 'n'altra tèta, adèsso stciòpo, stciòpo... vorerìa spudàr föra, ma quèla a l'è tanto mata che sbròffo un pò de late, chissà come s'incàsa. Ah, ah, bòno! Finito? [...] Fo una pieghetìna, la tigre la se volta: altra teterìa! Pareva de esser a Shanghai a la catena de montàgio: [...] tèta, tèta, un'altra tèta, tèta, gh'avevo la panza come un Budda, in cativitä!... le orègie: veniva fora latte anca da le orègie... se fago un regutìn, stciòpi! Tegnévi le ciàpe seràde, stringiùe, che se me végn 'na disenterìa, spregàgno fora e sbròfo tüto el late... quèla s'incàsa e me branca come un biscotìn, me pùccia in del latte, e me magna vivo! Finito, la tigre me dà

---

[42] "Amargo no fundo, algo cremoso, mas desce bem, suavemente, muito gostoso!... (*Mima repor o bico*) 'Obrigado, foi só para experimentar'. (*Respiração*) Ai, porque eu fui fazer uma coisa dessas! (*Vira a cabeça de repente*) 'OEHOHH!' As tigresas, para a hospitalidade... ficam animais! (*Precipita-se a agarrar novamente o bico da teta, leva-o rapidamente à boca*) Bebo outra vez... (*Mima mamar*) Chupo, chupo... bom, escorregadio, desce bem pelo estômago, chega até na minha perna podre... obrigado!'" (*A tigresa dá um passo à frente*) TAC! A outra teta! "Quantas tetas têm as tigresas! Nossa, que tetaral!"

> una lecàda, tüti i ôcc che van per aria che paro un mandarino... la va in fondo sculetàndo tranquìla, la se stravàca. La dorme, el tigròto dormiva già. Mi, imbrugnàt, imbriàgo come son de late, m'indorménto come un bambìn... La matina me desvéglio: tuto bagnàdo per tera! Che se la tigre s'encorge!... Vardo in fondo a la caverna: dov'è?... No' gh'è... ni' gh'è la tigre, no' gh'è el tigròto![43]

Alto! Um instante. Notem, é importante, o posicionamento: o lugar atribuído à tigresa é lá, na quarta fila (*Indica na platéia*). Porém, nesse momento, assim que acordo, ela não está mais lá.

> [...] La tigra no' gh'è, l'è sortìda, l'è andàda via, e anca el fiolìn... Boja, sarà andàdi föra a pisàr, a liberàrse de l'acqua... Sperémo che torna, con tüto el fracàso che gh'è d'intorno, de bestie che rogìse, che se entra qui uno de quei animai feroci, cosa ghe digo: "Scusi, torni piú tardi, la signora è uscita, lasci detto". [...] E mi qui, tüta la giornata a speciàre, speciàre... Finalmente la torna, l'è sera, arriva la tigre con apresso el so fiòlo. Appena che l'è dentro, la fa: "OHEOH, OHEOH!" Come a dire: "Te se' anc' mo' chi?" Anca el tigroto dedrìo el fa: "AHAH!" Come la madre, uguale preciso! [...] Intanto che tetàvo, boja! me sento lecàre su la gamba, lecàre qui, dove g'ho la ferìda... Boja! L'è drè a sagiàrme, se ghe piàso, intanto che mi tèto, le' me magna! [...] Invece no, meno male, la me lecàva soltanto, l'era drè a medegàrme, dava de' strucugnùn, tetàva tüto el marzo dentro 'nt'el bugnùn, spracàva di spudàd treméndi de bava su la ferída: PSACH! "La

---

[43] (*Retoma a atitude de mamar*) Então: mama, mama (*mima passar para o outro bico*), a outra teta, puxa, o leite desce deslizando, e assim eu vou inchando. Ai, começa a sair até pelas minhas orelhas, pelo nariz, minha barriga está gemendo, nossa!, outra teta, vou estourar, agora vou estourar... queria cuspir tudo fora, mas essa aí parece ser tão louca, que mesmo se eu cuspinhar só um pouquinho de leite, ela vai ficar nervosa. Ah, ah, muito bom! Acabou? (*Mima recolocar o bico e arrumar, em ordem, os outros bicos*) Faço uma dobrinha, a tigresa se vira: outro tetaral! Parecia que eu estava em Xangai na linha de montagem: (*volta a mamar*) mama, mama, a outra teta, mama, mama, minha barriga parece a barriga de Buda!... as orelhas: o leite sai até pelas orelhas... se eu soltar um arrotinho, estouro! Preciso manter as nádegas fechadas, apertadas, porque se eu tiver uma disenteria, lanço jatos e espirro todo o leite para fora... ela fica nervosa e me agarra, pensa que sou um biscoito, me molha no leite, e me devora vivo! Ufa, acabei, a tigresa me dá uma lambida, todos os olhos miram para o alto, até pareço um mandarim... ela dirige-se para o fundo, rebolando tranqüilamente, se deita. Dorme, o filhote já estava dormindo. Embevecido, bêbado de leite, adormeço como uma criança... De manhã, acordo: o chão todo molhado! Se a tigresa percebe... Olho para o fundo da caverna: cadê?... Não está... a tigresa não está, nem o filhote!

> bava!" De bòto m'è vegnü en mente de quando s'eri al méo paese de piccolo... in la montagna...[44]

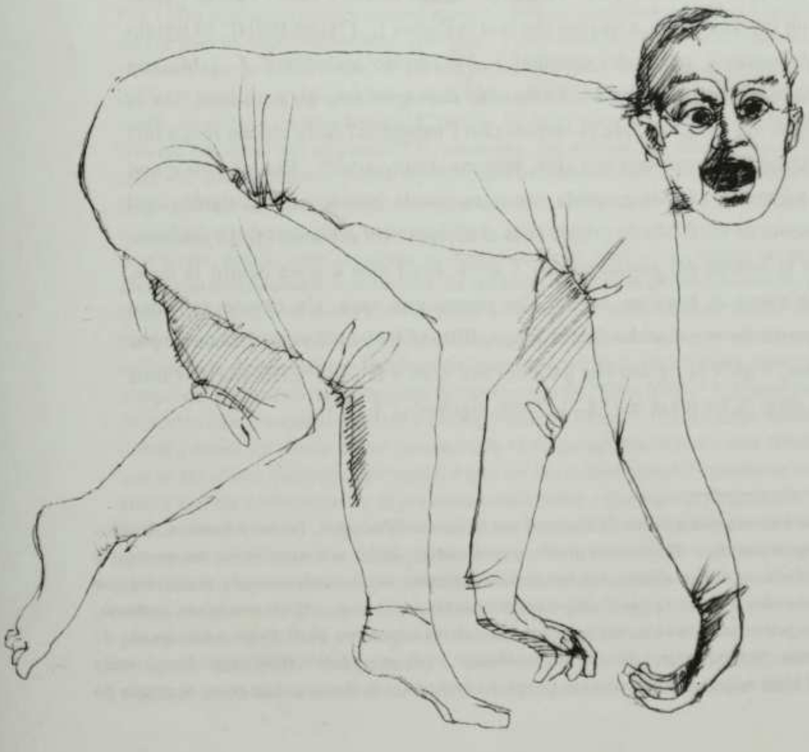
O DESLIGAMENTO

Muito bem, vocês repararam que eu saí totalmente à direita, retirei-me do enquadramento, conservando a mão apoiada na virilha ainda por algum tempo... para assinalar a última atitude, no instante em que eu inicio o comentário. Então:

> M'è vegnù en mente che la bava de la tigre a l'è un unguento meravegióso!... [...] che quando mi ero pìcolo, che stavo ancora in montagna al méo paese, a gh'era dei mediconi, dei ciarlatàn che vegníva a vend la "bava de la tigre". De' baslòti rimpiegnìdi che tegnìva...: "Oeh! fiòle, done, che avit le zinne sfrigugnàde, vòde: una bela srugugnàda su le zinne e: PLAF! Tetóne che stciòpano de late, e sprizza come fontane: eh, done!... [...] Vègi, a gh'avét i dénci che i cròda? 'Na sfregàda de bava su le gengìve: TOOHM! Se incòla i dénci come zanne! E la guarìsse bugnoni, foràncoj, ferìde marze!" E a l'era meraculúsa davéro, 'sta bava. Sarà stata la sugestiün, fato sta che, 'tanto che la me lecàva, la tigre [...], mi sentiva sfrugugnàr 'l sangue, no' me bateva pì el core là in fund... in d'ol didón... a me se moveva il ginòcio! "Boja, l'è la vida!" Per la prima volta, ero cosí contento che intanto che tetavo [...] mi cantavo e bufàvo. Me sunt sbaglià: invece de tetàre, ho cominzià a bufàrghe dentro a le tète... una tèta sgiunfiàda en 'sta

---

[44] (*Retoma a atuação. Faz o gesto de acordar*) A tigresa não está, ela saiu, foi embora, e o filhote também... Puxa, será que sairam para fazer xixi, se livrar da água?... Oxalá voltem, porque com toda essa confusão que reina por aqui, com todos esses rugidos de animais ao redor, que se entrar aqui na caverna um desses animais ferozes, o que é que eu vou lhe dizer? "Sinto muito, mas volte mais tarde, a patroa saiu, pode deixar recado". (*Faz o gesto de escrever um bilhete*) E eu aqui, o dia inteiro esperando, esperando... Finalmente, ela volta, já é noite, chega a tigresa acompanhada do seu filhote. Assim que entra, faz "OHEOH, OHEOH!". Querendo dizer: "Você ainda está por aqui?". O filhote também, detrás, faz: "AHAH!". Como a mãe, exatamente igual! (*Repete-se a cena anterior, novamente o soldado se põe a mamar*) Enquanto eu mamava, nossa! sinto-me lamber na perna, está lambendo aqui, onde tenho a ferida... Caramba! Está começando a me provar, se ela gostar de mim, enquanto eu mamo, ela me come! (*Pausa. Faz o gesto de observar melhor a perna*) Mas não, ainda bem, ela estava só me lambendo, estava me medicando, dava umas chupadas, mamava toda a podridão de dentro do abscesso, espalhava umas tremendas cusparadas de saliva sobre o ferimento: PSAC! "A baba!" De repente, vieram-me à mente cenas de quando eu estava na minha aldeia, quando criança... nas montanhas...



manéra, che se s'encòrge!... [...] Finìdo, la tigre me mòla una lecàda de novo, una lecàda in fàcia, e po'blin-bron, sculetàndo, la va in fondo. Lí apresso a gh'era el tigròto, che l'era stat a guardar quel che gh'avea fato la madre; anca lû... fa andar la lingua come a dir: "Tèto anca mi?" [...]Parchè i tigròti so' come i bambin: quel che i vede fare da le madri, i vol far anca loro. [...] "Vegne tigròto... Aténto però eh, con quei dencìni de late de quaranta ghéi... che se ti me dai üna cagnàda chi loga [...] mi te dò un casutùn!!"... Ariva el tigroto [...], l'è lí davanti, fa andar la léngua... comincia [...], ah, ah, ah, la gratìzola!!... ah, ah, ah, PACH! [...] Una cagnàda sulla còssia! Boja! ch'aveva i cojóni chi. TUN! GNAHHH! UAUAH! [...] Un gato fulminàt! L'ha cumincià a girar intorno a la grota: UAUAUH, AAUAH, che pareva in moto! [...] "Subeto farse respetar da le tigri! [...] Finché son pìcole!" E di fato bisogna védar, parchè dopo el casutùn, tute le volte che me pasava davanti, miga andava sbragóso, cosí [...], no caro, tüto sfrucugnàto [...], cun la côa in meso a le gambe, de lo spavento. Bon: mi me son endormentàdo quèla note, per la prima volta, de splendór. Quèle lecàde m'hano fato un ben tale che non gh'avevo piú la febre, ni dolor. Me sont endormentàdo e ho fato anco dei insognaménti meravegiósi! Me son insognàt che i era finita la guera, che ero de novo a casa, che ero contento con gli amisi, che se balava e cantava! Boja: che se faséva l'amor! Faséva l'amor con la mia morosa, e intanto che faséva l'amor [...] "GNAHHH!" El tigroto gh'aveva 'i incubi del casutùn! [...] "Tigròto maledèto!" [...] Me son riadormentàt finalmente a l'alba. Me desvégio: nun gh'è nisciùn! Via la tigre, via el tigròto. Ma se respèta cosí l'ospitalità? Adès chi me lèca a mi? "Quando se comincia una cura, bisogna continuarla!"... Era già note e non i tornava... Che desgrasiàda 'sta tigra... andà intorno con un tigròto cusì picolo de note! Ma da grande cosa el diventa? Un selvatico! [...] Finalmente al matino del giorno apreso, i arìva. Era l'alba e arìva dentro la tigre, gh'aveva in boca un cavrón che pareva una vaca. Un cavrón selvatico grosso de non dire. La faséva fatìga, BRUACH! [...] 'Sto tòco de carne par tera, o gh'è el tigròto che pasa devànti a mi e fa [...]: "EHEHAH!" Cume a dire: "l'ho masà mi!" [...] "Oehi, tigròto!..." [...].[45]

---

[45] Veio-me à mente que a saliva da tigresa é um ungüento fabuloso!... (*nesse momento, desligo-me completamente e dirijo-me a vocês, quase conversando*) que quando eu era criança, e estava ainda na minha aldeia, nas montanhas, existiam uns curandeiros, uns charlatães que vinham vender a "baba de tigre". Seguravam umas tigelas cheias...: "Eiii! mocinhas, senhoras, que têm peitinhos mirrados, vazios: uma boa esfregadela neles: plaf! Peitões estourando de tanto leite, jorrando como fontes: ei, mulheres!... (*Respiração*) Velhos, seus dentes estão caindo? Uma esfregadela de baba nas gengivas: toohm! Os dentes se colam como as presas do

Eis aí, novamente a ação: um, dois, reviravolta. Sempre o mesmo jogo. Portanto, inútil sublinhá-lo. Vocês mesmos devem prestar atenção cada vez que acontece a passagem da câmara focalizando o objeto ao objetivo focalizado, e vice-versa. Estamos então no momento em que a tigresa joga no chão o bode:

---

tigre! Cura abscessos, furúnculos, feridas apodrecidas!" Era realmente milagrosa essa baba. Pode ter sido mera sugestão, o fato é que, enquanto a tigresa me lambia (*nesse momento, adota a posição anterior*), eu sentia o sangue palpitar, o coração não batia mais lá embaixo... no dedão... podia mexer o joelho! "Nossa, é a vida!". Pela primeira vez, eu estava tão feliz que, enquanto eu mamava (*da descrição, passo novamente a narrar a ação em sua totalidade*), cantava e soprava. Confundi-me: ao invés de mamar, comecei a soprar dentro das tetas... uma teta inchada assim, desse jeito, se ela percebe!... (*Faz o gesto de apertar a teta para desinchá-la*) Acabo, a tigresa me dá uma nova lambida, uma lambida na cara, depois – tchan-tchan – rebolando, vai para o fundo. Ali próximo estava o filhote, que havia ficado observando o mamar de sua mãe: ele também... lambe os beiços querendo dizer: "Mamo eu também?" (*Desligamento da atitude, comentando*) Porque os filhotes de uma tigresa são como as crianças: o que vêem as mães fazer, querem fazer também. (*Volta na posição do diálogo*) "Vem, filhote... Mas cuidado, hein, com estes seus dentinhos de leite bem afiadinhos de quatro centímetros... que se você me morder aqui em cima (*aponta a coxa*) eu lhe dou um tabefe!!"... Chega o filhote (*outra vez a ação alterna*), está aí na frente, passa a língua nos beiços... começa (*agita a mão como se pintasse com um pincel*), ah, ah, ah, faz cócegas!!... ah, ah, ah, PAC! (*Faz o gesto de morder, sempre usando a mesma mão*) Uma mordida na coxa! Caramba! Estava com os seus colhõezinhos bem aqui. TUM! GNAHHH! UAUAH! (*Desfere um soco violento*) Um gato fulminado! O filhote começou a girar em torno da caverna: UAUAUH, AAUAH, parecia o ruído de uma moto! (*Acena ao rodear o globo da morte. Dirige-se diretamente ao público, sentenciando*) "É preciso se fazer respeitar pelos tigres desde o início! (*Pausa*) Enquanto são pequenos!" E, realmente, era preciso ver, porque depois do sopapo, cada vez que ele passava diante de mim, não caminhava mais altaneiro, assim, desse jeito (*sugere uma caminhada arrogante, a quatro patas*), mas passava todo encurvado (*mima uma caminhada envergonhada e torta do filhote, sempre preocupado em proteger os testículos*) com o rabo metido entre as pernas, morrendo de medo. Muito bem: depois de muito tempo, dormi maravilhosamente aquela noite. As lambidas me fizeram um bem tremendo, que eu não tinha mais febre, nem sentia dor. Adormeci e tive sonhos maravilhosos! Sonhei que a guerra havia acabado, que eu estava novamente em casa, que eu estava contente em presença dos amigos, que dançávamos e cantávamos! Poxa, que eu fazia amor! Fazia amor com minha namorada, e enquanto eu fazia amor (*grito lancinante*) "GNAHHH!" O filhote estava tendo pesadelos com o sopapo! (*Mostra o punho*) "Maldito filhote!" (*Respiração*) Adormeci novamente e dormi até o raiar do dia. Acordo: não há ninguém! Nem tigresa, nem filhote. É assim que se respeita a hospitalidade? Quem é que vai me lamber agora? "Quando se começa uma cura é preciso continuá-la!"... Já era noite e nada deles... Que tigresa desgraçada... andar por aí com um filhote tão pequeno, à noite! Quando ele crescer, o que é que ele vai ser? Um selvagem! (*Olha ao redor, bufando*) Finalmente, na manhã do dia seguinte, chegam. Era o alvorecer e a tigresa entra, segurava na boca um bode do tamanho de uma vaca. Um bode do mato, enorme. Com grande esforço, BRUAC! (*Mima descarregar no chão a carcaça*) Com o pedaço de carne pousado no chão, o filhote passa na minha frente e faz (*mima uma caminhada triunfal*): "EHEHAH!" Querendo dizer: "Eu o matei!" (*Mostra o punho*) "Ei, filhote!..." (*Mima o filhote: anda com o traseiro entortado, retraído, preocupado em proteger os testículos*).

BRUACH!... La tigra fa scatà föra un'ungia a seramanico, dà una sgarbelàda su la panza del cavrón: GNACH... Tira föra tuto: curàme, coradèle, busèche, fìdego, svòia tüta la cavra [...] cun la pansa sparancàda... Arriva el tigròto: PLUM! [...] dentro cun i pie!... La tigre:"OEAHH!" [...] Che guai!, a le tigre andarghe dentro cun i pie ne la minestra, i devénta de le bèstie! Tuti e doi dentro cun la testa in 'sto trogolo de panza, la tigra eanca el tigròto. Han cumenzià a sgracugnàr, a tirar: GNA! GNA! GNA! [...] che mi a gh'avevo un fastidio de'sto rumùr [...], con i didi scrusciadi dentro le oregie... [...] Un'ora sarà pasàda... Vardi: non gh'è pù niente! Avévan magnàto tuto. A gh'era restà soltanto un cosción grando, una giàmba, cun la côa. La tigra se volta de mi e fa: "OEAH, OEAH!" come a dire: "te vole magnàre?" TACH!, ciàpa el custün, m'el buta là [...], "OEAH! fate 'sto spuntino!" [...] "Ma che spuntino?... Mi no'g'ho tüti i denci che avèt vuiàltri, boja! Cume fo'?... [...] Pare de corame... duro com'è... de legno. No, non pòdo... [...] Se ghe fuèse almanco la manéra de farlo moresinàr col fògo? El fògo? Giusto, boja!... Se pol fare! Vago de föra, là, la piena ha portàt tüti chi tronchi – e rami... Vago, supìn supèta, che comenzàvo a caminar un poco... Arívo, ciàpo de' rami: VRON! Dentro là. Poi stràsigo dei troncón, po' de l'erba sèca, poi trovo do' sasi, bianchi, de quei de sòlforo che a sfregarli insèma fan i zintilìi... fago: [...] un, doi, tre: la zintìlla! [...] Le tigre, in fonda, che g'han pagùra del fògo [...], "OHEHAH!" "Bè, t'è g'ha magnàt ti la tòa carne cruda e sangnagnènta? Bon, a mi me piàse còta, va ben? E se non te va: föra! [...] Sempre prender el sopravento con la femina [...], anca se l'è selvatica! [...] El fògo, el fògo! El fògo che monta, monta... [...] Una spùsa, un fumo tremendo, greve, un nivolón che va contra la tigre e el tigròto: [...] "GNAUEHH!" "Dà fastidio il fumo? [...] Föra! Anca ti, tigròto!" [...] El tigròto tüto ingrupàt cun la côa in mèso a le gambe: "Föra!" [...] E mi a srugulàr, che gh'era una spùsa de selvatico... [...] roba da vomegàre! Non se pòde... A gh' fuès almànco un spézech de ajo selvatigo o de sigóla... boja! Me végne en mente che g'ho vedùo föra de la caverna de le sfèrsole: forse l'è ajo! Vago föra, sempre supìn supèta [...] a trovi de le sfèrsole verdulì, tiro, vegn fora de' cujunìn, de ajo, e de sigùla anche; po' trovi del peperonzìn, de quèlo picinìn che spisìga... Vaghi dentro, ciàpo dei schéze de oso... fago dei busi in del cosciutün, ghe frico dentro ajo esigóla e peverunzìn... cumìnzo a sfrugugnàr. [...] Ghe manca el sale! Ghe fuèse almànco... [...] Bon, certe volte a gh'è, se trova del salgemma dentro a le grote!... Vago intorno: salnitro, trovo sojaménte del salnitro... che l'è un'altra cosa: a l'è un po' amaro... e po', con el calore... ol stciòpa!... Mèto dentro dei tochi de salnitro, no' ha importanza... PIN!

PON! PAN! [...] 'Riva dentro la tigre: "OEAUHH!" [...] "Föra! Roba de omeni! Via da la cusìna!" [...].[46]

---

[46] BRUAC!... A tigresa faz saltar sua unha em forma de foice, dá uma destripada na barriga do bode: NHAC... Tira tudo para fora: pele, pelancas, tripas, fígado, esvazia todo o bode (*mima uma grande agitação*) a barriga toda escancarada... Chega o filhote: PLUM! (*Mima o salto do filhote*) mete todos os pés dentro dela!... A tigresa: "OEAHH!" (*Mima a tigresa, que agarra o filhote e o atira para longe*) Que problema!, os tigres, quando alguém bota os pés no prato, ficam furiosos! A tigresa e o filhote metem a cabeça dentro da grande tigela que é a barriga do bode. Começam a devorar, a puxar: NHA! NHA! NHA! (*mima o deliciar-se*) esse barulho me perturbava (*torce o tronco até virar de costas*) eu ficava com os dedos tampando os ouvidos... (*Sugere o gesto*) Uma hora se passou... Olho: não sobrou nada! Comeram tudo. Sobrou apenas uma grande perna, uma coxa, mais o rabo. A tigresa vira-se em minha direção e faz: "OEAH, OEAH!", querendo dizer: "Quer comer?" TAC! Pega a coxa e a atira para mim. (*Gesto de jogar*). "OEAH! coma este lanche!" (*Sorriso estupefato*) "Mas que lanche?... Eu não tenho nem sombra dos dentes que vocês têm, caramba! Como é que eu vou fazer? (*Indica a coxa*) Parece de couro... dura do jeito que é... de madeira. Não, não posso... (*Tem uma idéia repentina*) Se ao menos pudesse amaciá-la com o calor de um fogo... Fogo? Certo, poxa!... Dá para fazer! Saio da caverna. A enchente trouxe troncos e galhos... Vou, mancando, tropeçando, eu até já estava começando a andar um pouco... Chego, recolho alguns galhos: VROM! Jogo lá dentro. Depois arrasto uns troncos, depois capim seco, depois encontro duas pedras, brancas, com enxofre, que quando esfregadas produzem faíscas... esfrego: (*gesto de esfregar*) um, dois, três: a faísca! (*Indica ao fundo*) Os tigres, ao fundo, que têm medo do fogo (*ruge, mostrando as ancas*), "OHEHAH!" "Você comeu a carne crua e sanguinolenta, não comeu? Pois bem, eu gosto dela assada, tá bom? E se você não gostar, cai fora!" (*Ao público, cúmplice*) Sempre se impor às fêmeas *(suspiro)*, mesmo se for uma selvagem! (*Estoura com o gesto*) O fogo, o fogo! O fogo que sobe, que sobe. (*Cheira o ar*) Um cheiro, uma fumaça terrível, pesada, uma grande nuvem indo em direção da tigresa e do filhote: (*grande espirro*) "ATCHIMM!" "A fumaça incomoda?" (*Gesto terminante*) Fora! Você também, filhote!" (*Mima a saída do filhote, rebolando o traseiro*) Um filhote todo crispado, com o rabo entre as pernas: "Fora!" (*Faz o gesto de girar a coxa do bode sobre o fogo*) Eu aqui assando, e este cheiro silvestre que se desprende... (*sugere esfregar os olhos, o nariz e a boca*) coisa de vomitar! Não é possível... se ao menos houvesse um dente de alho ou as túnicas carnosas de uma cebola... puxa! Lembro que vi lá fora uma planta verde: talvez seja um alho! Saio, sempre claudicando (*mima uma caminhada manquitolante*) e encontro umas plantas verdinhas, puxo, saem uns colhõezinhos de alho e de cebola também; depois encontro algumas pimentinhas vermelhas, daquelas bem ardidas. Volto para a caverna, pego lascas de ossos... faço buracos na coxa do bode, enfio o alho, a cebola e a pimenta... começo a assar. (*Olha ao redor*) Falta o sal!... Se ao menos houvesse um sal de rocha! (*Puxando pela memória*) Às vezes, é possível encontrar sal-gema dentro das cavernas!... Dou uma volta: salitre, acho somente salitre... que é outra coisa: é um tanto amargo... e depois, com o calor... ele explode!... Enfio na coxa alguns pedaços de salitre, não custa tentar... PIM! PAM! PUM! (*Mima as explosões*) Chega a tigresa: "OEAUHH!" (*Ergue-se, resoluto*) "Fora! Coisa de homens! Fora da cozinha!" (*Mima o ato de fuga da tigresa*).

> Resto lí a rozolàre... un gran calore! Da 'na mèza ora comincia a 'gnir su un parfùmo delicàt. Tóco la carne: moresìna! La se destàca co' i didi... che téner!... N'asàgio un tochetìn: che bontà! Erano ani che no' magnàvo 'na carne cosí delicàda, mollignósia! Valzi i ogi: el tigròto l'è lí devanti a mi che se lèca i lavri. L'ha sentìt l'odore e l'è 'gniùt dentro. "Cossa ti vol? 'Sagiare? No' te pol plazére 'sta carne cotta... l'è roba che poi te vòmeghi. Bon: té!..." [...] Ghe ne lanzo un toco, "tanto l'è roba sgaràda!" Lu ol s'el manda giò... e poe: "AUGH!" Come a dire: "Bòno! UAUMCH! Dàmene ancamò!" "Sgaróso, visià!... Se te cata la tua madre a magnàr carna cota, te vedi! Bon, tanto mi ghe n'ho tanta. Me cavo 'sto filetón. [...] Tè! [...] Tüto el coscion co'la jàmba l'è to!" Ghe ariva in boca... e ol va longo per tera co'el giambón in la ganàssa. Egn deréntro la madre: "OAUHA! Cosa te magne 'sta roba bruzàda? Da' chi!" Branca el cosión: ghe resta in boca un toco, lo manda zo! Ghe piase: "AUGUAHA-AUAUHA"! La tigre e ol tigròto se stràsieno el cosiòtto...[...] Sgràgna, sgrùga: "UAUHAH! AUHA!" Bianco! Solo l'osso gh'è restà! La tigre la me fa: "FIOEUHE..." come dire: "Ghe n'è pù?" "Ehi... ti te g'ha magnà tüto un cavrón... 'Sto filetón l'è mé... e me lo magno mi!" M'incrùscio comodo e spilucco i mé bocon... La tigra la me gira intorno, la me struscia cont el pelo, la me lecca le orègie... [...]. Che putànaaa! [...] Bon, ghe ne buto qualche tòco a tuti e doi... tanto mi ghe ne ho una mùgia. A la fin me stravàco, me indorménto beato. A la matina me desvéglio: no' gh'è la tigra, no gh'è el tigròto. Boja, ma che famiglia! Ti vedarà quando i torna! I va, i végne senza dimandàrme ne gotta. Passa tutta la notte... no' i torna! El giorno apreso: no' i torna. E adesso chi me médega la mia gamba a mi? Quando i torna ghe fo' una scenàda. No' fo' in tempo a dirlo... Ohi! Te i vedo arivàr che resto senza fià. La tigra e ol tigròto vegnìvano avanti apaiàdi come doi bòvi e i tegnéva in bóca una bèstia granda... un bisonte... una montagna de carne... gh'aveva di corni cosí lunghi che per 'gnir derentro de la caverna i son dût mèterse de traverso. [...].[47]

---

[47] Fico aí, assando... um calor brutal! Faz mais ou menos meia hora que começou a sair um cheirinho delicado. Toco a carne: está bem macia! Se desmancha ao toque... que tenra! Provo um pedacinho: uma delícia! Há anos não como uma carne tão delicada, saborosa. Ergo os olhos: o filhote está diante de mim, lambendo os beiços. Sentiu o cheiro e veio para dentro da caverna. "O que você quer aqui? Experimentar? Você não vai gostar desta carne assada... ela vai lhe fazer vomitar. Vá lá, toma!" (*Faz o gesto de arrancar um bocado*) Joga-lhe um bom

ALUDIR OU IMITAR?

Irei interromper outra vez para que vocês possam perceber um detalhe técnico de considerável importância. Trata-se de mais um tema ligado à síntese, desta vez em relação à maneira de reproduzir a caminhada da tigresa. Há trinta anos, durante a montagem de *Dito nell'occhio* (*Dedo no olho*), ao lado de Lecoq, aprendi a *demarché* (modo de andar) do felino: agachar-se – como se fosse andar de gatinhas, distender-se, alongar o braço esquerdo dobrando o pulso para dentro, alongar para frente a perna direita, prosseguir então com *souplesse* (flexibilidade), alternando, durante o movimento, a perna esquerda com o braço direito e vice-versa. Parece algo simples, mas na realidade não o é. Mas não é esta a questão. A questão é que, mesmo conhecendo essa caminhada, que é elegante, de efeito e aproxima-se bem da real, eu não a usei durante toda a apresentação. Por quê? Para evitar ser descritivo, é justamente isso, pois teria banalizado o conto, em vez de reforçá-lo. É preciso reunir a coragem e a inteligência de aludir em lugar de realizar a descrição completa. Pôr em foco certos detalhes e deixar escapar outros. Isso determina um estilo e um ritmo mais denso e compacto na narrativa

---

pedaço, "tem tanta carne, ia ser um desperdício mesmo!" O filhote engole e depois: "AUGH!" querendo dizer: "Gostei! UAUMC! Quero mais!". "Porcalhão, mimado!... Se sua mãe o pegar comendo carne assada, você vai ver só! Tudo bem, ainda tem um monte. Separo para mim todo esse filé imenso. (*Mima cortar uma fatia*). "Pega!" (*Faz o gesto de lançar*) "Todo o resto da coxa é seu!" Pega na boca... e se estira no chão, com a coxa entre os maxilares. A mãe entra: "OAUHA! Por que você está comendo essa coisa toda queimada? Dá ela aqui!" Recolhe a coxa com a boca. Engole um pedaço. Aprecia: "AUGUAHA-AUAUHA" A tigresa e o filhote disputam a coxa... (*Pantomima de duas feras disputando um pedaço de carne*) Devoram, devoram: "UAUHAH! AUHAH!" Um branco! Sobrou só o osso! A tigresa vira-se em minha direção e faz: "FIOEUHE"... querendo dizer: "Acabou?". "Vocês comeram um bode inteiro... O filé é meu e sou eu que vou comê-lo!" Acomodo-me confortavelmente e vou saboreando aos bocados... A tigresa fica girando à minha volta, esfrega o seu pêlo em mim, lambe minhas orelhas... (*Pausa, com um sorriso divertido nos lábios*) Que vagabuuundaaa! (*Respiração*) Vá lá, jogo alguns pedacinhos, para ambos... Afinal, ainda dá e sobra. Por fim, deito-me de lado e adormeço feliz da vida. Acordo de manhã: a tigresa não está, o filhote também não. Nossa, mas que família! Vão ver só quando voltarem! Vão e vêm, e não me dão nenhuma satisfação! Passa toda a noite... Não aparecem! O dia seguinte: não voltam! E agora, quem vai medicar minha perna? Quando voltarem vou dar-lhes uma bronca daquelas! Mal acabei de dizer... Oh! Estão chegando e fico sem fôlego: a tigresa e o filhote avançavam como se fossem dois bois e traziam um bicho imenso... um bisão... uma montanha de carne... com chifres tão compridos que para conseguir entrar na caverna tiveram que virá-lo de lado. (*Mima o esforço dos dois tigres*).

da história. Louis Jouvet dizia a respeito de um ator considerado excelente por muitos: "*Non, il n'est pas inteligent... il joue toutes les paroles... Il ne glisse jamais!*". Recita cada palavra, não deixa nada escapar... portanto, não é inteligente.

E agora vamos retomar:

A tigresa e o filhote voltam para casa trazendo um animal imenso:

> Plaff! Mola per tera 'sto anemal... La tigre lo sbanfa: "Ahah, ahah". E po': "OAHGUA!" come a di': "Cusìna ti adès!" [...] Mai dare i vissi a una tigra! [...] "Ehi, tigra, adès, parchè t'è saltà in mént che te piàse la carne cotta, mi devi fa' la dona de casa? Mi!? Ma t'è magnà sempre carne cruda e sanguagnénta, continua con quela!" [...]: "OAUGHAUHIEA!" [...] "Eh, matta! calma!" "OAUHEHAUIEA!" "Ferma, gh'è bisógn de inrabìs in 'sta manera? Ragionemo, no? Un po' de dialettica! [...] No' se parlan mai in 'sta casa!" [...].[48]

A tigresa e o filhote não param de trazer presas para assar. O soldado não sai da frente do fogo, assando a carne e a si mesmo, mas força para que as duas feras procurem e tragam lenha, alho, cebola e ervas aromáticas.

> E lu, 'sto tigròto, tüto el giorno avanti e indrìo, cun la bóca impienìda de ajo selvatico, de sigùla... Che dopo tre ziórni no' se podéva andàrghe visìn che ol bütàva un fià de inciuchìrte... [...] E mi sempre lí a rusulàr tòchi de carne. Me brusàvo departüto: in baso, la pansa, tüti i ogi che me lacrimàvan, le orègie, i cavèli tuti brusàdi!... Ma l'è vita quèsta? Boja! La m'ha salva la vita, d'acordo, 'sta tigra, mi te ringrasio, ma sont diventàt uno stciàvo! Tüto roso e negro, devànti, e bianco de drio! Somiàvo a una sogliola in cattività! No, mi no' pòdo andar avanti de sta manéra. A la prima ocasiùn mi scapo!... Defàti una note... i aveva imbotìt de magnàre da inciuchìrli, i dormiva beli stravacàti, mi andava tranquilo [...] degià la gamba la se

---

[48] Plaff! Põe no chão o animal... A tigresa respira com dificuldade: "Ahah, ahah". E depois: "OAHGUA!" como querendo dizer: "Agora você prepara!". (*Ele arregala os olhos, com uma expressão desanimada*) Nunca acostumar mal os tigres! (*Em seguida, dirigindo-se ao animal*) "Ei, tigresa, só porque agora você meteu na sua cachola que gosta de carne assada, eu tenho de virar dona-de-casa? Eu?! Você sempre comeu carne crua ou malpassada. Continue assim!" (*Transforma-se de súbito na tigresa furiosa e rampante*): "OAUGHAUHIEA!" (*Reassume o papel do soldado*) "Ei, sua maluca! Calma!" "OAUHEHAUIEA!" "Quieta, você precisa ficar zangada desse jeito? Vamos conversar, está bem? Um mínimo de dialética! (*Adota uma típica posição de dona-de-casa, como se estivesse se apoiando ao batente de uma porta*) Nós nunca conversamos nesta casa! (*Pausa*).

> movéva polìto, andavo verso la sortìda, sun quasi de fòra... el tigròto: "OEAUHH! Mama, 'l scapa!" [...].[49]

Perceberam: enquanto anteriormente eu traduzia os gritos com sons diferentes, isto é, como comentários, agora falei "Mamãe, ele está fugindo!" com a mesma tonalidade do grito. Vou repetir: "OEAUHH! Mamãe, ele está fugindo!". Não há mais tradução, é o filhote que grita falando corretamente.

FUGA DA FAMÍLIA

> [...] "Tigròto maledèto, un giorno o l'altro mi te destàco i cojón un par vun, e ghe i fago in umido col rosmarìn per la tôa mama!" [...].[50]

> Finalmente, chega o tempo das monções; uma terrível torrente de água em cascata. Conhecedor do temor que os tigres sentem pela água, o soldado aproveita para escapar da caverna, certo de não estar sendo seguido. Foge durante dias; por fim, depois de dois meses, chega a uma vila... as casas, a praça, as mulheres, os homens...

> [...] "Ohé gente!" [...]: "OHEI, gente! Son salvo! Ehi, sont un soldat della Settima Armada!" Tuta la gente apéna che me ved, va via coréndo, criàndo: "OHH! La morte! Un fantasma!" Entra dentro le case, i se sèrran de boto, gira ciavistél, tira i catenàsi! "Gente, ma cosa disi, un fantasma? Chi la morte? Mi a sunt un suldàt. Vegné fòra! A g'ho el sangue, sentì, son caldo mi!" [...] Un vilano, coragioso, végne fòra da la capana, co' una man me

---

[49] E o filhote, o dia inteiro, saindo e entrando, com a boca cheia de alho, cebola... Depois de três dias, ninguém podia se aproximar dele, pois o seu hálito era de estontear... (*Pausa breve, muda de tom*) E eu sempre assando os pedaços de carne. Estava me queimando todo: embaixo, na barriga, os olhos lacrimejavam sem parar, as orelhas, os cabelos, tudo queimado!... Isso é vida? Caramba! Ela, a tigresa, salvou minha vida, tudo bem, eu agradeço, mas acabei me tornando seu escravo! Na frente, todo roxo e preto; atrás, branco! Parecia um linguado no cativeiro! Não, não é possível continuar dessa maneira. Na primeira oportunidade, fujo!... De fato, certa noite... entupi-os de comida, deixando-os tontos... estavam dormindo, bem largados... então, estava saindo com tranqüilidade (*mima sair pela esquerda*), a perna movendo-se, curada, estava indo para a saída, estava quase fora... o filhote: "OEAUHH! Mamãe, ele está fugindo!" (*Faz uma interrupção, dirige-se ao público*).

[50] (*Retoma*) "Maldito filhote, um dia desses eu arranco as suas bolas, uma a uma, e as faço refogadas com alecrim para a sua mãe!" (*Desligamento, com mudança de atitude*).

> ciàpa el braso, tasta, e po' se volta a i altri: "No, no, l'è vivo! Normale!" Sorte pian pian tüta la zente, òmini grandi, done, bambini, e'comìncia a tocàrme. Me tóca dapertuto e dise: "Sí, sí, sí, l'è omo, l'è vivo!" Intanto che loro me tóca, mi raconto[...].[51]

Atenção! Isso é importante. É o recurso do andamento redobrado ao recontar toda a história. Isto é, tudo o que representei até agora é reproposto a partir de uma síntese muito rápida. Essa solução cômica é uma das mais originais invenções de toda a história do teatro de variedades, dos *clowns* descendo, descendo até a *Commedia dell'Arte*. Vamos então retomar desde um ponto mais anterior:

O GRANDE RESUMO

> Me tócan, òmeni grand, dòne, bambin, me tócan departüto e dise: "Sí, sí, l'è omo, l'è vivo" e intanto che loro me tàstan, mi 'conto [...]: "Mi sunt un suldàt de la Quarta Armàda, sunt 'gnu giò con quèli dela Sètima... strac... cavài... magnà... e quando sont arivà a Shanghai, che gh'era stciupà disenterìa... marcià... cagando... che per secoli quèla strada se recogneserà tant che l'è tüta rigogliosa per lo stram, del concìm... Camina... alta l'Himalaya che scarliga... Monta de sora via... Ehi compagnón!..." Adèso chi ghe protége el cul a noi? Boja, i banditi bianchi!... Pin, pan! M'han becà a la gamba, sfiurà la prima e la segùnda bala... che se gh'era 'na terza bala l'era stciopà... sta in dre che te spusi... un colpo col pistolón. Grazie, sarà per un'altra volta... ven giò la tempesta. Glu, glu, tira la gamba, nel fium, in piena... Salvo! "No morirò negato!..." "Boia che tigra...!" Pliu, pliu: spàssula! Lèca, lèca, che teterìa! OAUHA! Lèca anche ti tigròto...

---

[51] (*Corre destrambelhadamente pelas ruas do vilarejo*) "Ei, gente!" (*Mima com a cabeça a felicidade da descoberta*): "Ei, gente! Estou são e salvo! Ei, sou um soldado do Sétimo Exército!". Todos, assim que me vêem, fogem em desabalada carreira, gritando: "OOHH! A morte! Um fantasma!". Entram dentro das casas, portas e janelas fechadas de golpe, giram as chaves e os ferrolhos, passam as correntes! "Gente, o que vocês estão dizendo? Um fantasma? Quem é a morte? Eu sou um soldado. Saiam! Tenho sangue, vejam, estou quente!" (*Apalpa um braço*) Um nativo, corajoso, sai da cabana, pega no meu braço, apalpa, e depois dirige-se para os outros: "Não, não, está vivo! Normal!". Pouco a pouco, todas as pessoas saem, homens, mulheres, crianças. Todos começam a me tocar. Tocam em todos os lugares e dizem: "Sim, sim, sim, é um homem, está vivo!". Enquanto eles me apalpam, eu vou contando minha história. (*Faz uma interrupção*).

> Casutùn in de cujùn!... [...]Sont sortì! Chi me médega? Torna col cavròn: ròsola... pim! pam! AUGHUU! [...] L'osso bianco! [...] Me leca i òregi... che putàna!... dormo... sont andàit föra 'n'altra volta... [...] i torna [...]. "Cusìna ti! OAHUAH!" "No' se parla mai in 'sta casa!" Ròsola, ròsola... son brusà... me ne vago. "AUGHA!" Tigròto spia... Piove! AUAUUH! [...] AUGRH! [...]. E sont scapà![52]

O PICADINHO ESSENCIAL DAS PALAVRAS

É inútil comentar... é óbvio que essa verborragia alusiva baseia-se nas cadências e na onomatopéia, como no *grammelot*. Além disso, solta-se a língua a partir do jogo com as palavras. Não podemos nos esquecer, também, que há contínuas referências a seqüências e palavras já conhecidas. Somente os pontos essenciais são indicados, o restante é atirado fora com grande velocidade, como se fosse picado no interior de um implacável moedor de palavras, sem pausas nem respirações. Há um famoso trecho do *Arlecchino* que narra um fato que já é do conhecimento de todo o público. Nesse caso, o recontar também é feito a partir da mesma síntese acelerada. Eis aí a razão de minha insistência em dizer o quanto é importante conhecer os temas, as situações, os andamentos de nossa tradição. Por quê? É uma questão de acumular uma bagagem de conhecimentos, a mais rica possível, à qual podemos recorrer sempre que surgir uma dificuldade, permitindo-nos solucionar de modo original uma passagem. Sempre declarei ser um grande ladrão: roubo soluções, achados de quem quer que seja... mas também tenho que alertá-los que, para roubar bem, precisamos estar olhando ao redor o tempo todo. A propósito dos críticos, sempre me espantou o fato de que, em suas matérias, quase nenhum deles tenha conseguido identificar a origem das minhas soluções cômicas. Talvez não o façam por pudor, para não embaraçar o público. Eles possuem o conhecimento, mas não querem expor o seu saber teatral, com o receio de serem tachados de exibicionistas... Muito bem, vamos seguir adiante. Estamos nos aproximando do fim da história da tigresa. O ritmo torna-se mais acelerado, mas com alguns momentos mais lentos, em que são inseridas pausas ainda mais prolongadas. Isso acontece em espaços de tempo bem calculados, mas não é uma métrica que encontrei em manuais. As passagens, os contratempos, as pausas particulares não foram pensadas antecipadamente. São resultado da observação realizada em função da reação do público. Vamos passar à ação. Acabamos de concluir o relato verborrágico acelerado. Quando o soldado termina de narrar a sua história, os habitantes da aldeia acham graça dele, imaginando-o louco.

---

[52] Tocam-me, homens, mulheres, crianças, tocam-me por todos os lados e dizem: "Sim, sim, é um homem, está vivo!". Enquanto eles me apalpam, eu vou contando (*resumo rápido em um* grammelot *parcial*): "Eu sou um soldado do Quarto Exército, vim descendo junto com os do Sétimo, cansados... cavalos... comidos... e quando cheguei em Xangai, quando estourou a disenteria... marcham... fazendo cocô... que durante séculos aquele caminho, adubado por tanto estrume, será reconhecido pelo seu viço... Caminho... alta a cordilheira do Himalaia, que tem as encostas escorregadias. Sobe... "Ei, companheiro!..." Agora quem vai proteger o nosso rabo? Merda, os bandidos brancos!... Pim, pam! Acertaram minha perna, passou tão perto dos dois testículos... que se eu tivesse um terceiro, ele teria estourado... fica para trás que você está fedendo... um tiro com uma pistola. Obrigado, fica para outra... cai uma tempestade. Glu, glu, glu, arrasta a perna, no rio, enchente... Salvo! "Não vou morrer afogado!..." "Caramba, que tigre...! Plim, plim: escova! Lambe, lambe, que tetaral! OUHAUHA! Lambe você também, filhote... Tabefe no saco!... (*Realiza a caminhada torta do filhote. Verborragia*) Sai! Quem me medica? Volta com o bode: assa, assa... pim, pam! AUGHUU! (*Mima velozmente a tigresa e o filhote disputando a coxa do bode*) Osso branco! (*Caminhada acelerada da tigresa*) Lambe-me as orelhas... que vagabunda!... durmo... saíram de novo (*Verborragia*)... voltam (*Pantomima dos dois animais transportando o bisão*). "Prepara você! OAHUAH!" "Nesta casa nunca se conversa!" Assa, assa... estou queimado... vou embora. "AUGHA!" Filhote espião... Chove! AUAUU! (*Mima nadar*) AUGUUH! (*Gesto obsceno*) E fugi!

> "Vui no' ghe credé a la storia che g'ho racontà?" [...] "No, normale...! Tetàr le tigri? Normale! Noi tegnémo una mügia de zente che è diventata grande tetàndo tigri!... ah! ah! ah! Noialtri gh'avemo una mensa chi aposta per le tigre: ogni setimana arrivan le tigre... portano loro la carne, noi ghe metémo el fogo, cusinémo, a ghe metémo anca el vino... Come canta le tigri quand son 'mbriache! ah! ah!" [...] Gh'avevo l'impression che me torsero un po' per el culo![53]

---

[53] "Vocês não acreditaram na história que eu lhes contei?" (*Desloca-se para indicar a resposta dos outros*) "Claro, normal...! Mamar o leite de uma tigresa? Normalíssimo! Há muita gente que cresceu mamando o leite de tigresas!... ah, ah, ah! Nós, aqui, temos um refeitório especial para os tigres: toda semana chegam outros tigres... eles trazem a carne, nós entramos com o fogo, assamos, servimos também o vinho... Precisa ver como cantam os tigres quando estão bêbados! ah! ah!" (*Pausa. Olha ao redor, perplexo*) Tinha a impressão de que eles estavam zombando de mim.

[...] In quel momento de bòto, due ombre grande, negre che vegn giù da la muntàgna... do' tigri! A gh'era el tigròto che l'era diventà pì grando de la madre... i desendéva... [...] "OEAHH!" Sùbeto la gente [...] "AHH! Le tigri!" Dentro, a scapare ne le case, seràde le porte, sprucugnàde, cadenàsci tirà, j' armàdi de soravìa, seràde tüte le finestre...: "Le tigri!" [...] "No! No' gh'avé pagùra! Son mé amise, son quèle de la teterìa!" [...] Vegnìva giò la tigre, vegniva giò el tigròto, la tigre gh'avea una facia d'incasàda!... Quand l'è stàita in t'la piàsa, la cumincià [...]: "OEHA! OEHA! OEAHAU! Bela recompénsa! Mi t'ho tetàt tuto el sangue marso, AHOAU che me veniva da vomegàre, OAHAE che vòmego ancora adèso... AOEAHH! Che t'è dàit anca un casutùn al me fiolìn in tei cojón, che mi me ricordi!... AOAHAHH! E poe te m'ha fàit imparà anca a mangià la carne còta, che adèso, tüte le volte che magnémo la carne cruda... [...] avémo una disenterìa che caghémo sangue per una setimàna... OAEAHH!" [...] "AUOEH! E mi, alóra? AOAUHE! Che t'ho tetà via tüto el late che te stàvet sciupàndo? EAUH! Che cume un Budda ero 'gniut! Va' via! E po' la carne còta... AAHUEOH!... Che me sont brusà anca i cujóni! EHH! QUAUA!" [...] Se sa che po'... che quando in una famija gh'è l'amore!... [...]. Emo fato la pace. Po' sunt andà verso la gente [...]: "Oh, zente, vegnet fora, emo fato la pace, niente pagura, i me amìsi i resta con noialtri... ah, ah!!!" [...] "Ohi, quand i sorte i mé amìsi, adèso, no' féghe spavento, eh, coi denti, stèt cosí... covèrti... [...] e j'ùngie dentro, fin soto le asèle, cosí... [...] caminé coi gomiti, cosí..." [...] Vegne föra la zénte: le done, i omeni... "Acostév, senza pagura". Qualchedùn ghe dà una rusuldìna, una caresìna, e la tigre... L'è ferma! Boja, i bambin, un coragio che no' se pol dire: quàter fiulìn sun muntàt in gropa a la tigre. E quèsta fèmena, la caména tranquila, e quand el bambìn sta per cascar... Zac! la s'abàsa. Quando de dise una madre! E po' i ziogàva! Ziogàva coi vègi, coi òmeni, con le done, coi bambin, coi gati, coi cani... che ogni tanto ne spariva qualchedùn, ma ghe n'era tanti, nesciùno s'acorgéva.[54]

---

[54] (*Olhando para o alto*) Naquele momento, de repente, duas sombras grandes, negras, surgem na montanha... São dois tigres! O filhote tinha crescido e estava maior que a mãe... desciam... (*gestos alusivos à caminhada dos felinos*) "OEAHH!" Logo as pessoas: (*mima uma multidão fugindo*) "AHH! Os tigres!" "Corram para suas casas, portas trancadas, barricadas, correntes passadas, armários contra as portas, todas as janelas fechadas... Os tigres!" (*Dirige-se para a esquerda, para onde fugiram os camponeses*) "Não! Não tenham medo! São meus amigos, é a do tetaral!" (*Vira-se e observa o lado oposto, a direita*) Descia a tigresa, descia o filhote, a tigresa tinha uma expressão enfurecida!... Quando chegou na praça, começou (*rugido pos-*

> Un ziórnio che gh'era tüta una festa in mèso a la piàsa coi òmeni, con le tigri e i bambin che ziogàva, ariva un vègio, un contadìn de la montagna, coréndo, criàndo: "Aiuto!! Al meo paese gh'è i soldàt de Chang Kai-shek... a ghe porta via le done, a ghe màsan i cavài, me pòrtan via i porsèli... vegnìte! Vegnìt a judàrghe coi vostri fusìli, compàgn!" "Fusìli? Ma noialtri no' gh'avémo armi, – dìsen i contadìn, – nemanco un stciòpo". E mi [...]: "Ma gh'avémo do' tigri!" Ciàpa le do' tigri, sùbeto su per la muntagna, su a scarpignàr, 'rivémo in l'altra vale. Boja!, de soto, 'do gh'era el paese... gh'era i soldàt de Chang Kai-shek, che davero stàvan coi fusìli, co' le bajonète a sfrucugnàr, a stcepàr, a sparare. [...] "Le tigri!" "AOEAHH!" Boja... come han vidùe le tigri, i sont restà ingesàt, i soldàt de Chang Kai-shek! Ghe s'è stcepà la zinta de le braghe, j'è andàit giò sui ginóci, se sont cagà su le scarpe... e via che corévan spaventat!! "Vittoria, vittoria!!" E da quèl ziórno, tüte le volte che in un paese visìno arivavàn i soldàt de Chang Kai-shek a far razìa, ghe vegnìva a ciamàre sùbeto: "Le tigri! Le tigri!" E noi se andava...[...] "OEAHH!" Arivàva tüuti i ziórni, arivàva de ogni vale, arivàva de un paese, de un altro... arivàveno a prenotàrse parfin una setimana prima!... [...]. Una ziornàda sont arivàti de dódese paesi, tüti insieme:: "Le

---

sante que se transforma em fala) "OEHA! OEHA! OEAHAU! Bela recompensa! Eu mamei todo o seu sangue podre, AHOAU que tinha vontade de vomitar, OAHAE que vomito até agora... AOHAHH! Que você também deu um tabefe no saco do meu filhote, que eu me lembro!... AOAHAHH! E depois me ensinou a comer carne assada, e agora todas as vezes que comemos carne crua... (*expressão de nojo*) ficamos com uma disenteria que cagamos sangue por uma semana... OAEAHH!" (Mudança: é o soldado que responde com a mesma linguagem da tigresa, à base de rugidos) "AUOEH! E eu então? AOAUHE! Que mamei todo o leite estragado? EAUH! Ficando parecido com o Buda! E depois a carne assada... AAHUEOH! Queimei até os meus colhões! EHH! QUAUA! (*Realiza um ronronar à base de rosnados, rugidos, murmúrios, como em uma clássica altercação conjugal. Encerra com uma risada irônica, que se transforma em um sorriso amigável*) Mas como se sabe... depois... quando existe amor em uma família!... (*Pausa*) Fizemos as pazes. Em seguida, dirigi-me às pessoas (*segue para a direita*): "Ei, gente, saiam, fizemos as pazes, não temam, os meus amigos vão ficar conosco... ah, ah!!!". (*Respiração, dirige-se até os tigres*) "Ei, quando os meus amigos saírem, não os assustem, hem, sem mostrar os dentes, está bem? Fiquem assim... cobertos... (*leva as mãos fechadas em punho sob as axilas*) andem com os cotovelos, assim, desse jeito..." (*Sugere a absurda caminhada*) As pessoas saem: as mulheres, os homens... "Cheguem perto, sem medo." Alguém faz uma carícia, um afago, e a tigresa... Nem se mexe! Nossa, aqueles garotos, que coragem, vou te contar: quatro garotinhos montaram no lombo da tigresa. E ela, essa fêmea, começou a caminhar tranqüilamente, e quando um dos garotos ameaçou cair... Zac! ela abaixou-se. Mãe é mãe! Fora as brincadeiras! A tigresa e o filhote brincavam com os velhos, com os homens, com as mulheres, com as crianças, com os gatos, com os cães... de vez em quando um ou outro desaparecia, mas existiam tantos que ninguém notava.

tigri! Le tigri!" "Avémo do' tigri soltanto, come se fa ? Le fasémo a tòchi? Non se pòle. Besógna far de le altre tigri". "Come?" Le fasémo finte... de' mascheroni grandi come se fa de carnevale... le fasémo tüti noialtri, co' la carta impresàda, po' li colorémo, ghe se fa la boca, i dénci. [...] Un va dentro in t'la testa, tüt intrégh con le brasa, po' un altro de drio apogiàto, atacàto [...], e un terzo ancora con el brazo libero de soravìa per far la coda de la tigre [...], che una tigre sensa la côa non fa impresión. Po' una covèrta de lana giàla, tüta de soravìa, con de le righe nere, bela lunga per non far vedér sei pie... Che sei pie in una volta sola... son un po' tropi. [...] Poi besógna imparare a far el rugìto. [...] Avanti qua, oh! Besógna far le tigri allora... Su, su, coràgio, tüti quèi che vòjon far le tigri... avanti! anca una dona, sí avanti! Quattro, dódese... [...] Quaranta, quarantasìnque, sesànta... Basta cosí. [...] Adèso metéve lí, prima de far le tigri, besógna imparà a rugìre. Dài, tigra... [...] Avemo i maestri; qua, avanti, dài, fa un bel rugìto: "AOEH!!! UAOAHH!!" [...] "AUUUA-AU-AU!" [...] "HIUEIAE!" [...] "OOHAAUU!" [...] "IUAHAOO-OOHA-OUA-UA-UA!" [...] "Senti? Dài, falo ti! Coràgio, coràgio... dài, l'è fàzile..." [...] HIUEIAE-AUUOA-AU-AU-IAOHAOO-OOAA! "Avanti ti repete". [...] "ALULI-AAH-OOH-EOOH-EH-EH-AU AI!" [...] "Ma cos'è: una rana con le adenoidi?!" Ma, meno male, che emo fato 'sta lesiùn de la tigre, parchè quando sont arivà de nòvo i soldàt de Cheng Kai-shek, che i era mila e mila, noialtri che éremo preparàdi con tute le tigre, coi fación... Loro i vegniva avanti cui fusíli: "Le tigri!" "OEAHH!! AOHEU!" [...] Han butà i fusìli e via che son scapà, son corsi fino al mare. Se son fermà giusto parchè gh'era el mare. "Ah, ah!! Vitoria!"

È arrivato un burocrate dirigente politico, g'ha faìt dei gran aplàusi: "Bravi! Bravi! Che invensión straordinaria questa de le tigri! Sojaménte el popolo poteva avérghe quèsta imaginasióne!" "Gràsie!" "Adèso però le tigri bisogna portarle de nòvo ne la foresta..." "Ma come, ormai sono abituàte con noi, sono come i nostri frateli..." "No, non si può". "Le se podrìa sistemà anche nel partito..." "Per carità, la tigre no' g'ha senso dialettico... e i son fondamentalmente anarcoidi! Non se pol, specie nel nostro partito... No, no, no... portéle ne la foresta... ubbidite al partito!" "Sí, ma però..." "Ubbidite al partito!" "Sí, ma..." "Partito!..." E noi non abbiamo obbedito al partito. Emo ciapà le tigri e l'emo sistemà dentro un polàio... emo svodà el polaio de le galine e dentro 'ste do' tigri che andàveno sui trespoli, tüto el ziórno... cosí [...], tranquille. Che quando pasava un burocrate politico, noi gh'avévemo già insegnato quèlo che dovevàn fare. [...] Pasava il burocrate politico, restava ingesàdo [...]: CHICCHIRICCHI!! [...]. Perplessità

> momentanea del politico! [...]"Galli tigrati..." [...] e andava via. E meno male, meno male che... [...][55]

---

[55] Um dia, numa festa na praça, em meio às brincadeiras dos homens, dos tigres e das crianças, surge um velho, um camponês da montanha, correndo, gritando: "Socorro!! Os soldados de Chiang Kai-shek ocuparam minha aldeia... estão roubando nossas mulheres, matando os cavalos, levando nossos porcos... venham! Venham nos ajudar com os seus fuzis, companheiros!" "Fuzis? Mas nós não temos armas – dizem os camponeses – nem um só fuzil". E eu disse (*sobe o tom e ergue os braços, triunfante*): "Mas temos dois tigres!" Leva então consigo os dois tigres, sobem a montanha, escalando, chegam ao outro vale. Caramba! Lá embaixo, onde ficava essa outra aldeia... estavam os soldados de Chiang Kai-shek, eles sim armados com seus fuzis e suas baionetas, enterrando, esquartejando, atirando. (*Mima um gesto rampante. Grita*) "Os tigres!" "AOEAHH!" Incrível... assim que viram os tigres, os soldados de Chiang Kai-shek ficaram paralisados! Caíram todos de joelhos, cagaram-se nos seus coturnos... e pernas, para que te quero! Corriam, apavorados!! "Vitória, vitória!" E daquele dia em diante, sempre que alguma vila das vizinhanças era ocupada pelos soldados de Chiang Kai-shek, para ser saqueada e depredada, logo nos chamavam: "Os tigres! Os tigres!" E lá íamos nós... (*Gesto de uma patada*) "OEAHH!" Vinham todos os dias, chegavam de cada vale, vinham de uma aldeia, de outra... chegavam até a fazer reserva com uma semana de antecedência!... (*Pausa, mudança de tom*) Um dia chegaram de doze aldeias, todos juntos: "Os tigres! Os tigres!". "Nós só temos dois tigres, o que vamos fazer? Vamos cortá-los em pedaços? Não é possível. Precisamos arranjar outros tigres" "Como?" Vamos fazer tigres falsos... Com grandes máscaras, como no carnaval... vamos fazer nós mesmos, com papel machê, depois pintamos, fazemos a boca, os dentes. (*Mima se introduzir, agachado, dentro de uma grande máscara*) Uma pessoa entra na cabeça, inteira, com os braços, depois uma outra pessoa apoiada, bem próxima (*mima a seqüência*), e uma terceira ainda com um braço livre levantado para imitar o rabo do tigre (*apóia o pulso da mão direita entre os glúteos*), já que um tigre sem cauda não impressiona. Jogamos depois por cima um cobertor de lã amarela, com umas listras pretas, de tamanho suficiente para não deixar aparecer os pés... Já que seis pés de uma só vez... são um tanto demasiado. (*Fôlego, ritmo mais lento*) Em seguida, é preciso aprender a dar o rugido. (*Vai para a frente do proscênio*) Vamos, aqui, oh! É preciso fazer os tigres então... vamos! uma mulher também, sim, vamos! Quatro, doze... (*Finge contar as pessoas*) Quarenta, quarenta e cinco, sessenta... Já é suficiente. (*Faz o gesto de acomodar os alunos na esquerda do palco*) Agora fiquem aí, antes de fazer os tigres, é preciso aprender a rugir. Vai, tigresa... (*Indica os tigres, que estão na direita*) Temos os mestres: aqui, vamos, vai, dê um belo rugido: "AOEH!!! UAOAHH!!". (*Sobe o tom*) "AUUUA-AU-AU!" (*Dá arrancadas rítmicas)* "HUUEIAE!" (*Em falsete*) "OOHAAUU!" (*Em tom grave*) "IUAHAOO-OOHA-OUA-UA-UA!" (*Ritma com arranques*) "Está ouvindo? Vai, faça você! Coragem, coragem... vai, é fácil..." (*Repete em surdina a progressão dos rugidos*) HIUEIAE-AUUOA-AU-AU-IAOHAOO-OOAA! "Vamos, você, repita". (*Faz a caricatura de um dos aspirantes a tigre, o qual emite sons afônicos e de garganta*) "ALULI-AAH-OOH-EOOHH-EH-EH-AU-AI!" (*Expressão atônita*) "O que é isso, uma rã com laringite?!" Mas ainda bem que fizemos essa lição do tigre, pois quando os soldados de Chiang Kai-shek voltaram, e eram milhares deles, nós estávamos preparados para recebê-los com muitos tigres, de grandes cabeças... Eles avançaram com os seus fuzis: "Os tigres!" "OEAHH!! AOHEU!!" (*Gesto de fuga*) Jogaram fora os fuzis e adeus! fugiram!, correram até o litoral! Pararam somente porque deram de cara com o mar. "Ah, ah!! Vitória!!"
Chegou um burocrata, dirigente partidário, que fez muitos elogios: "Bravo! Bravo! Fantástica invenção esses tigres! Somente o povo poderia ter essa imaginação!" "Obrigado!" "Porém,

NÃO DEIXEM A RISADA MORRER

Atenção: em dez oportunidades, no mínimo, ao longo da realização desse trecho, interrompi o aplauso, sobrepondo-lhe a retomada da narrativa... Não podemos nunca deixar morrer nem os aplausos nem as risadas, principalmente quando são aplausos e risadas que irrompem a partir da emotividade. Precisamos então sobrepujar o público para conseguir manter o ritmo... Precisamos também lembrar... que, freqüentemente, apenas uma pequena parte dos espectadores puxa os aplausos... Os demais, na maior parte dos casos, limitam-se a dar duas batidinhas de mãos cansadas, sem contar aqueles que permanecem totalmente paralisados durante toda a noite, atônitos, perguntando-se: "Onde diabos eu me meti? Que me importam esses tigres? Ele que se dane com esses malditos tigres! Os tigres me dão nojo! Não visito o zoológico justamente porque eles fedem!".

Em suma, sem cairmos na farsa, há também um público refratário e é impossível ignorá-lo. Ai de quem fizer isso. Devemos tentar envolvêlos, e para que sejamos bem-sucedidos, precisamos ter a força de cortar, de sobrepormo-nos às risadas. Aconselho isso aos jovens em especial, pois quando sobem ao palco as primeiras vezes e ouvem os aplausos, esperam até o último deles cessar, enquanto desfrutam já do seu segundo orgasmo... não! Nada disso! Interromper, cortar! Além disso, digo ainda o seguinte: existem atores que puxam de *per se* os aplausos... isto é, fazem uma claque por sua própria conta. Não, não estou brincando.

---

agora é preciso levar os tigres de volta à floresta..." "Como assim, agora eles já estão acostumados conosco, são como nossos irmãos..." "Não, não é permitido!" "Poderíamos arranjar-lhes até um lugar no partido..." "Faça-me o favor, os tigres não possuem razão dialética... e são fundamentalmente anarcóides! Não é possível, especialmente em nosso partido... Não, não, não... Devolvam-nos à floresta... Obedeçam ao partido!" "Sim, mas entretanto..." "Obedeçam ao partido!" "Sim, mas..." "Partido!..." E nós não obedecemos ao partido. Pegamos os tigres e os acomodamos em um galinheiro... tiramos os frangos do galinheiro e metemos dentro esses dois tigres que ficavam balançando nos poleiros o dia inteiro... assim: (*mima o balançar dos tigres empoleirados*), tranqüilos. E quando um burocrata do partido passava, nós já tínhamos lhes ensinado o que deviam fazer. (*Mima o passeio do burocrata, que se detém, estupefato*) Passava o burocrata do partido e ficava estático (*volta a sugerir o balançar*) COCORICÓ!! (*Imobilidade do burocrata atônito*) Perplexidade momentânea do burocrata... (*Respiração; depois, ergue o tom com satisfação*) "Galos-tigrados!" (*Sorriso do burocrata, convencido de ter compreendido*) e ele ia embora. E ainda bem, ainda bem que... (*Faz uma interrupção*).

Isso acontece mesmo. Quando cessa uma risada, puxam uma palma... mão contra mão: plac! E o público, condicionado, segue atrás.

> Ainda bem que conservamos os tigres! O soldado descreve a batalha entre os tigres e as tropas de Chiang Kai-shek e a fuga em direção ao mar; os aplausos dos dirigentes do partido e a insistência posterior dos mesmos para que os tigres fossem colocados em uma jaula, em um zoológico. "Em um zoológico?" "Sim, vão ficar mais tranqüilos". Ninguém concorda com isso na aldeia. Os dirigentes insistem. O dirigente ideológico do partido recita velozmente o seu comício: "Agora os tigres já não têm serventia, o perigo passou. Não há mais perigo, pois na China não existem mais inimigos... (*em ritmo vertiginoso*) existem somente o exército, o partido e o povo. Povo, partido e exército são um só ente. Podemos inclusive vê-los inscritos em uma espécie de triângulo em que, evidentemente, no vértice situa-se o partido, podendo, em certos momentos, ser substituído pelo exército, e na base está o povo, como elemento de sustentação. O povo não se encontra subjugado, ao contrário, ele participa dialeticamente das propostas que nascem na cúpula, passam pelas lideranças intermediárias e recebem o apoio popular por meio das transformações efetuadas pelo partido em sua ação propositiva e sujeita a constante verificação". "Os tigres!!!" "OEAHHH!! OEAHHH!!! (*Faz o gesto de lançar as feras contra os burocratas*).

O NASCIMENTO DA TIGRESA

Com respeito a *História da tigresa*, desejo contar-lhes um episódio acontecido há algum tempo. Em uma entrevista ao *Messaggero*, afirmei que interpretei essa obra durante dois anos consecutivos na base da improvisação, e que só recentemente decidi colocá-la sob a forma escrita. Poucos dias depois, em um outro jornal, saiu uma matéria em que um autor ironizava a minha afirmação, gracejava e tachava-me de fanfarrão, megalomaníaco e inclusive de oportunista...

Mas o que eu havia declarado, como podem confirmar todos os integrantes da companhia, inclusive os técnicos, era a mais pura verdade... Para demonstrar isso, vou expor agora todos os detalhes da seqüência dos fatos.

A estréia dessa jogralesca foi em Florença, há alguns anos. Atuava em um teatro de lona, nas margens do Arno. Certa noite, decidi experimentar a nova peça. Eu havia preparado um roteiro da história... não por escrito, só mentalmente, as seqüências de diversas passagens... e depois, vamos lá! Naturalmente, já havia pensado e repensado aquela história em mais de uma ocasião, viajando de trem... à noite, quando não conseguia dormir... e passeando. Com freqüência, costumo caminhar sozinho por quilômetros. Mover as pernas estimula-me a imaginação. Era o mês de maio, estava bastante estimulado, subi no palco depois de falar com Lino Avoglio, que é o nosso operador de som: "Lino, coloque uma fita longa no gravador e registre". Ninguém, nem mesmo Franca, sabia o que eu iria fazer. Foi uma surpresa para toda a companhia. A atuação durou exatos vinte e cinco minutos. Obteve sucesso imediato... Mas eu havia percebido que muitas seqüências não funcionavam, existiam repetições inúteis... passagens não desenvolvidas... muita descrição... muita aproximação. Escutei a fita no dia seguinte. Mentalmente, realizei os ajustes, pensei em outras soluções, imaginei como substituir gestualmente trechos que eu havia narrado somente com palavras. Mas *A tigresa* naquela noite não funcionou como na noite anterior: faltaram a vibração e o ritmo – mesmo se desconjuntados – existentes na estréia.

Escutei e comparei as duas fitas. Pensei durante todo o dia seguinte. Cortei certas partes e compactei a narrativa. Finalmente, na terceira noite funcionou às mil maravilhas. O texto estava muito mais enxuto. Os vinte e cinco minutos da primeira noite transformaram-se em quarenta. Depois de dez dias, cortando, acelerando, reduzindo, apertando ainda mais, *A tigresa* atingiu cinqüenta e cinco minutos. Pode parecer paradoxal, mas na realidade funciona assim: em teatro, freqüentemente, ao se cortar palavras, o tempo se dilata, pois entram em cena as pausas, as risadas, a diversão do ator e do público. Por curiosidade, experimentei marcar o tempo ocupado pelas risadas e aplausos durante a primeira apresentação... calculei, no total, três minutos e meio; medi o tempo na gravação da última noite: os aplausos e as risadas atingiram dezoito minutos em cinqüenta e cinco minutos de apresentação.

Eis aí revelada a chave do mistério.

De qualquer maneira, há uma anedota contada por Stanislawsky que confirma essa minha experiência. O grande diretor russo tinha montado o *Tio Vania*, de Tchekov. Era a primeira vez que estava sendo apresentado. A estréia não foi muito feliz. O texto resultava prolixo... excessivamente extenso. O espetáculo durava três horas e meia. Stanislawsky conseguiu convencer Tchekov a cortar o máximo possível... Tchekov trabalhou durante três dias e retornou com o texto redimensionado. À leitura, o espetáculo ficou reduzido em quase uma hora.

Tchekov confiou o texto a Stanislawsky e regressou à sua casa de campo. Só depois de quase um mês veio a Moscou. "Como está o espetáculo?" "Agora está funcionando, está quase perfeito." "Ótimo; e qual é a duração?" "Três horas e meia." "Como assim... e a hora de texto que eu cortei? Vocês introduziram algum outro texto?" "Não, apenas colocamos as pausas corretas." Entenderam o ensinamento?

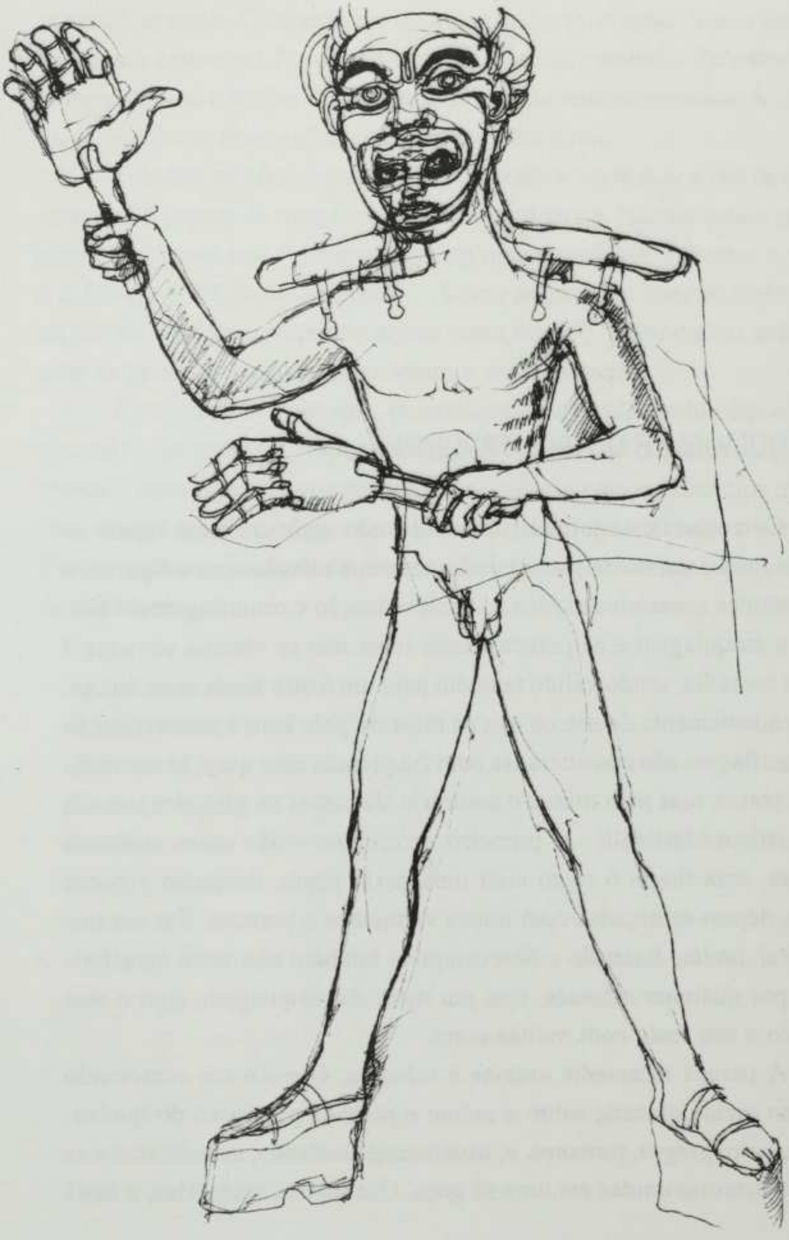
Quero deixar claro que, pessoalmente, não concordo com o uso excessivo de pausas e respirações que Stanislawsky impunha aos seus atores... tanto que essa sua particular insistência com os silêncios motivou inúmeras discussões, até mesmo ferozes, entre Tchekov e ele... Resolvi contar essa anedota porque ela se presta a revelar outra versão do fenômeno.

QUARTA JORNADA

A MAQUIAGEM E OUTROS TRUQUES

Começarei esta jornada desenvolvendo mais um tema ligado ao uso das máscaras, dessa vez estabelecendo sua relação com o figurino e os diferentes acessórios usados na caracterização e camuflagem do ator, como a maquiagem e as perucas. Esse tema não se vincula somente à arte da comédia, sendo válido também para um teatro ainda mais antigo. Independentemente do uso ou não da máscara pelo ator, a caracterização e a camuflagem são consideradas com freqüência uma questão secundária em teatro, mas para mim é o contrário. Já vimos na primeira jornada que Tristano Martinelli – o primeiro *Arlecchino* – não usava nenhuma máscara, mas tingia o rosto com uma pasta negra, deixando espaços vazios, depois reforçados com traços vermelhos e brancos. Em sua origem, *Pulcinella, Razzullo e Sarcchiapone* também não eram caracterizados por qualquer máscara, mas por meio da maquiagem, com o ator tingindo o seu rosto com muitas cores.

A peruca raramente unia-se à máscara. O rosto era contornado por uma meia colocada sobre o crânio e passada por baixo do queixo. Porém, entre gregos, romanos, e, usualmente, indianos, as máscaras e as perucas estavam unidas em uma só peça. Quanto aos acessórios, o mais



vistoso, sem dúvida, entre gregos e romanos era o coturno, ou melhor, os coturnos, sempre usados aos pares (exceto, no caso bastante raro em que o personagem tinha um só pé!). Os gregos apelidavam maldosamente muitos de seus homens públicos com o epíteto "coturno", já que coturnos são sapatos que podem ser calçados tanto em um pé como no outro. Em Nápoles, há uma pintura de Pompéia, na qual está representado um ator calçando um coturno dotado de uma sola de trinta centímetros de altura, aproximadamente. O uso desse recurso elevava notavelmente a estatura do ator. Para mascarar essa espécie de perna-de-pau, empregava-se uma túnica capaz de alcançar o chão.

O ator preocupava-se também em alargar artificialmente os ombros, e isso o fazia alcançar até vinte centímetros a mais de cada lado. Às vezes, os ombros eram elevados com um enchimento muito espesso, que chegava a atingir a altura das orelhas, dando a impressão de que o pescoço começava no meio da cabeça do ator. Estou me referindo a casos extremos. Buscavam-se esses agigantamentos quando era necessário levar à cena uma divindade ou um herói, como Héracles, por exemplo. Em tal caso, a "cabeça" começava na testa do ator, isto é, a máscara encaixava-se em sua cabeça, como se fosse um grande chapéu. Como a boca do ator ficava dentro do pescoço da máscara, ele falava através de orifícios velados. Havia um outro truque: ao agigantar-se o corpo, os braços que surgiam da clâmide ou da toga pareciam curtos, acanhados, e era preciso que atingissem uma medida crível. Dessa maneira, o ator empunhava mãos falsas articuladas, similares às dos manequins dos pintores ou das marionetes. O pulso era movimentado, oculto pelas mangas, provocando uma impressão geral de verossimilhança. Com esses estratagemas, o ator conseguia alcançar até dois metros e meio de altura. Não devemos nos esquecer que a altura média de um grego daquele tempo era inferior a um metro e cinqüenta. Além disso, parece que esses atores conseguiam mover-se com certa agilidade. Vi atores do Odin Theatre sobre pernas-de-pau de dois metros, com braços falsos e máscaras no rosto, realizando volteios, saltos e inclusive cambalhotas.

OS GREGOS COM A OBLIQÜIDADE E O REFLETOR

Sem dúvida, o agigantamento extraordinário já atordoava o público, mas os atores gregos, ainda insatisfeitos com o resultado obtido, amplificavam-no usando o efeito da obliqüidade. Devemos lembrar que no teatro grego não existia a posição do espectador sentado na platéia. Em vez disso, ele sentava-se ao longo de uma arquibancada muito íngreme, que atingia a altura equivalente à galeria de um teatro contemporâneo. Eventualmente, alguns de vocês já visitaram um teatro grego – não aqueles modificados pelos romanos, alargados e depois achatados. Refiro-me aos "não-libertados", como o teatro de Epidauro, por exemplo. Realmente, ficamos atordoados ao nos deparar com sua declividade. A escadaria é tão íngreme que nos causa vertigens. Se por acaso tropeçarmos, corremos o risco de rolar sem interrupção até o fundo. O plano cênico apresenta uma forma circular, com um diâmetro pouco maior do que um proscênio de hoje – doze metros, aproximadamente. A partir desse plano cênico, a rampa da escadaria subia quase perpendicularmente. Os espectadores, portanto, viam os atores de cima para baixo, ou seja, obliquamente. As costas dos atores eram alargadas ao máximo para o aproveitamento integral desse efeito.

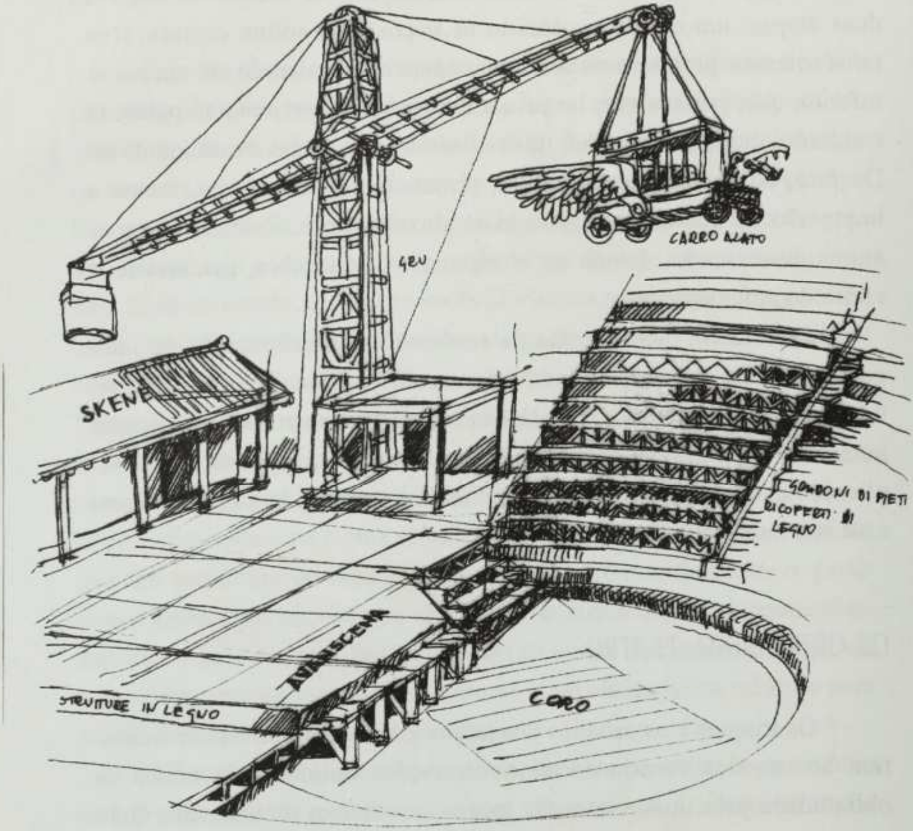
Como se isso ainda não bastasse, havia uma projeção da sombra obtida por meio de grandes espelhos, causando uma ilusão de maior grandeza dos personagens. A palavra "refletor" (*anaclátoras*, em grego) parece ter sua origem nesse sistema: "aparelhos refletores de luz". De fato, sobre grandes discos de madeira – escudos gigantes – colavam-se lâminas de mica reflexiva. Os espelhos eram móveis, permitindo o acompanhamento do sol, a captura de seus raios e a projeção sobre o espaço cênico. O palco conservava-se na sombra, de modo que a luz indireta era percebida como se fosse um moderno *occhio di bue* (canhão seguidor). Estive em Epidauro e lá atuei: uma emoção enorme. Ali, senti diretamente na pele esse efeito. Ao contrário do que se imagina, os espetáculos eram montados durante o inverno. Devido à localização do teatro, e ao ângulo do Sol no inverno, já no meio da tarde o palco estava completamente imerso na sombra. Porém, por meio dos espelhos refletores conseguia-se projetar a luz exatamente sobre os atores, em uma diagonal preestabelecida. Podia-se também refletir o feixe de luz em duas etapas: um espelho colocado na encosta da colina capturava os raios solares e projetava-os sobre outro espelho localizado em um plano inferior, que, por sua vez, lançava a luz praticamente rente ao palco. O resultado obtido era notável, intensificando-se o efeito da obliqüidade. De fato, ao se estender a sombra projetada por um objeto, temos a impressão de que ele tornou-se mais alto. Portanto, iluminando-se os atores desse modo, devido ao alongamento da sombra, garantia-se o efeito do agigantamento.

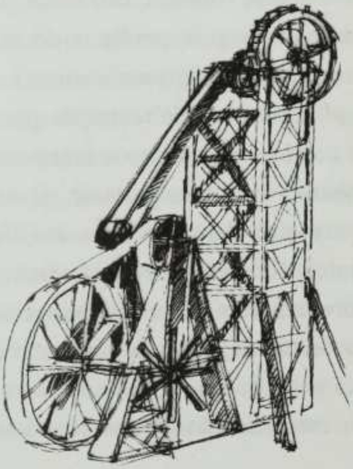
Entretanto, faço questão de reafirmar, a transformação da imagem acontecia somente quando estavam envolvidos superpersonagens de deuses e máxi-heróis. Os intérpretes dos personagens poderosos, mas humanos, evitavam o uso exagerado desses truques, em parte pela complicação e, também, pela pouca credibilidade conferida ao personagem e ao seu intérprete.

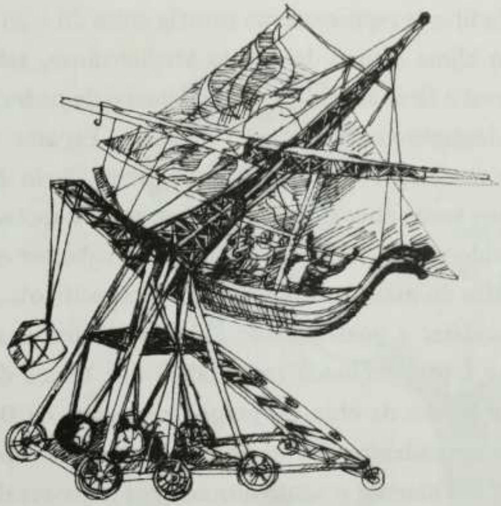
OS GREGOS NO TEATRO

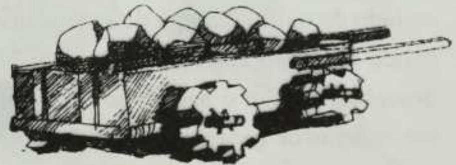
Os truques e os achados dos atores gregos, porém, não se limitaram ao uso dos coturnos e às deformações obtidas pelo efeito da obliqüidade pela iluminação. Os gregos inventaram praticamente tudo aquilo que se usa modernamente no teatro: aparelhos cênicos, máquinas, andaimes, guindastes, pontes rolantes, carrinhos, efeitos sonoros e fogos de artifício. Antes de prosseguir, porém, é necessário esclarecer que os teatros gregos e romanos não apresentavam o aspecto atual.

Estamos acostumados com aquele teatro de grandes degraus de pedra nua, com o palco e fundo de granito e mármore. Na realidade, entretanto, isso era somente a estrutura portante, já que praticamente tudo era recoberto por madeira. As coberturas dos degraus eram de madeira, assim como o palco. É facilmente compreensível: além da vantagem de permitir aos atores atuarem sobre uma base elástica proporcionada por uma instalação de tábuas, havia a vantagem da formação de uma caixa de ressonância acústica que os palcos desse tipo oferecem. Ainda devemos levar em consideração que os espetáculos aconteciam

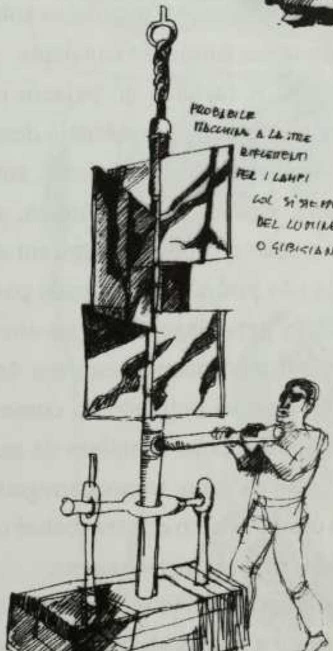

GRU
CARRO ALATO
SKENE
GRADONI DI PIETI
RICOPERTI DI
LEGNO
AVANSCENA
STRUTTURE IN LEGNO
CORO







CARRO USATO GIÀ DAI GRECI PER RIPRODURRE IL TUONO

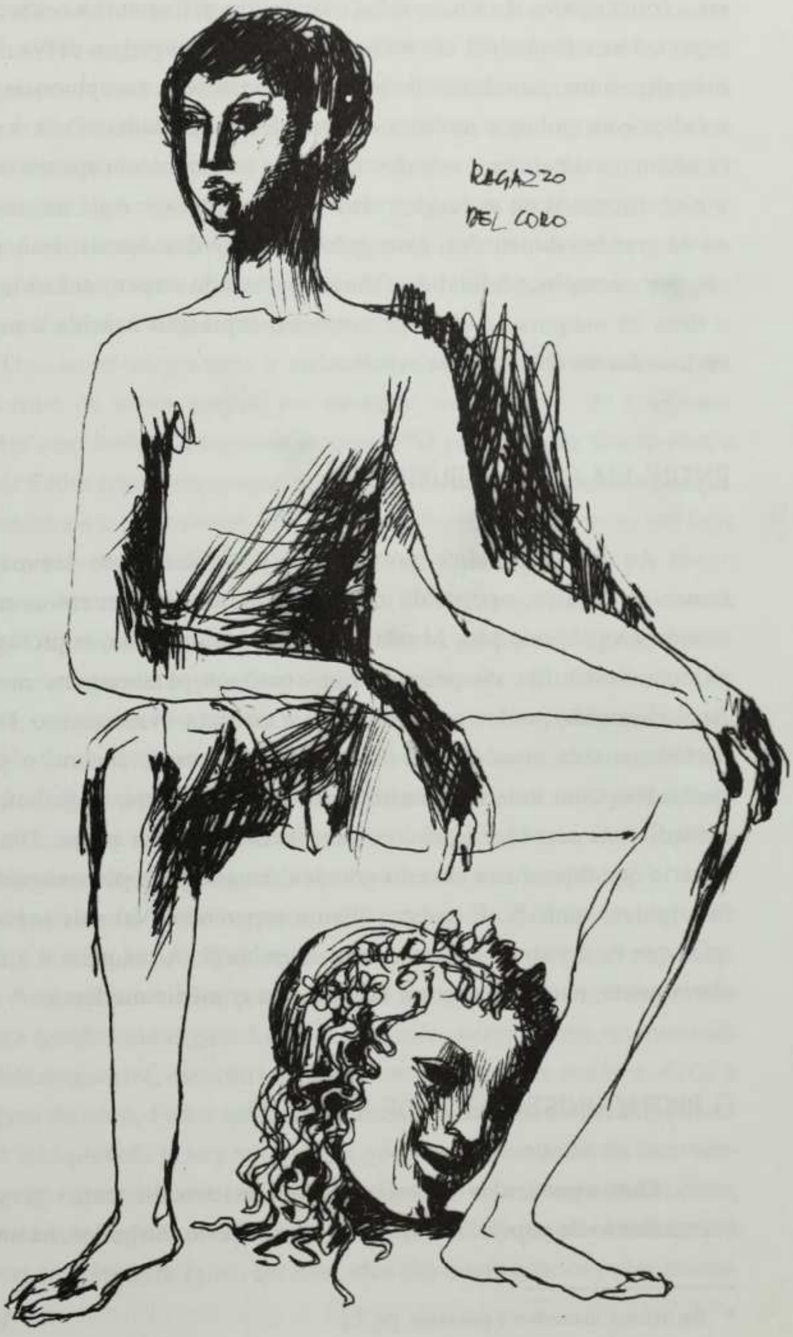


PROBABILE MACCHINA A LASTRE RIFLETTENTI PER I LAMPI COL SISTEMA DEL LUMINELLO O GIBIGIANNA

em pleno inverno (a última representação ocorria entre 20 e 24 de março). Mesmo com o clima ameno do sul do Mediterrâneo, sabemos o quão pouco agradável é ficar sentado sobre um banco de pedra, horas a fio, ao ar livre, de dezembro a março, em Siracusa ou Esparta. Se fosse sobre um banco de madeira, com um vaso de terracota cheio de brasas ardentes (os famosos vasos áticos) sob o traseiro, os pés apoiados num grande tijolo aquecido e, especialmente, um grande cobertor de lã nos envolvendo (que além do mais, possuía um nome específico)... Aí sim, já poderíamos considerar a possibilidade... Se parece um exagero de minha parte revirar a idéia cômoda (mas falsa) que temos do teatro antigo, aconselho a leitura da obra *Os gregos no teatro*, de Baldy, na qual, além de tudo, aprendemos que os organizadores dos espetáculos preocupavam-se até em atenuar o vento que cortava transversalmente a arquibancada. Para tanto, plantaram ciprestes em grande quantidade, um ao lado do outro, no topo da arquibancada, com a finalidade de criar um sólido anteparo contra o vento. Por meio da leitura dessa obra, ainda descobrimos que o palco não era fixo, mas que se movimentava sobre um sistema de rodas. Eram planos superpostos, montados sobre pequenas rodas correndo dentro de trilhos em forma de canaletas.

O cenário também era móvel. A fachada do palácio onde vivia Fedra, por exemplo, abria-se na cena final... A residência despedaçava-se em duas partes e deixava sair o piso móvel, o *ekkylema*, sobre o qual Fedra estava estendida, moribunda. Nessa cena, o público, segundo o autor, precisaria seguir de perto a ação e o personagem em sua última seqüência trágica. Como a platéia não podia ser deslocada para a frente – "nenhum problema" –, o próprio personagem iria ao encontro dos espectadores. Desse modo, existiam mecanismos capazes de elevar, a partir do porão do palco, estruturas cênicas imponentes, como o interior em corte de um templo (com o oráculo e coro completo de sacerdotes), barcos deslizando no espaço do golfo místico, torres carregadas de soldados correndo ao longo de todo o arco cênico e, para fechar com chave de ouro, máquinas capazes de fazer voar os personagens.

Em *Os pássaros*, de Aristófanes, os dois atenienses evadidos da cidade atuavam suspensos no ar junto a outros atores que interpretavam os papéis do poupa, do corvo e da coruja. Em outra peça de Aristófanes,


RAGAZZO
DEL CORO

A paz, o protagonista montava sobre um imenso escaravelho e desaparecia a trinta metros de altura, sobrevoando tranqüilamente as cabeças dos espectadores. Para obter tais efeitos, os maquinistas gregos usavam andaimes altíssimos, guindastes de braços de dimensões excepcionais, talhas e cabos com polias e moitões em grandes quantidades. Com a prática constante, esses hábeis artesãos do teatro tornaram-se capazes de fazer viajar suspensos no ar cavalos alados, carros de fogo e até mesmo navios de grandes dimensões, carregados com até dez deuses. Isso acontecia, por exemplo, no final de *Filoctetes*, quando, repentinamente, surge o deus na máquina: o *deus ex machina*, expressão nascida a partir da reviravolta no desfecho do espetáculo.

ENTRE EM CENA, EURÍPIDES!

Ao que tudo indica, no teatro de Eurípides o uso das máquinas tornou-se abusivo, a ponto de mais nenhum personagem entrar em cena usando os próprios pés. Montado sobre uma máquina, o protagonista parecia destituído de peso, assim como os personagens menores. Aristófanes não perdeu a oportunidade e satirizou esse excesso. Entre os personagens da comédia *Mulheres no parlamento*, incluiu o próprio Eurípides. Com uma fala muito apropriada, o intérprete galhofeiro da comédia vai convidar Eurípides para encontrá-lo na praça. Diante do cenário que reproduz a casa do grande dramaturgo, o personagem grita: "Eurípides, venha!". E insiste: "Estou esperando! Vai sair sozinho ou quer que eu o mande buscar com a máquina?". A máquina é a cênica, obviamente, mas até parece a fala de uma comédia moderna...*

O PROTAGONISTA, ATOR DE TALENTO

Outro particular e desconhecido recurso do teatro grego é o revezamento de papéis. Em *Hipólito,* tragédia de Eurípides, há um total de seis personagens, mais Afrodite (que recita o prólogo a partir do proscênio) e Ártemis. Eis o restante do elenco: Fedra, Hipólito, a ama de Fedra, Teseu (pai de Hipólito e marido de Fedra), um servo e um mensageiro. À parte, existiam dois coros distintos com os respectivos corifeus. Entretanto, os intérpretes atuantes, ou seja, os atores, eram apenas três. Em todo o teatro grego, esse número nunca foi superado. O coro possuía uma estrutura totalmente particular, AUTÔNOMA. O ator principal era chamado de protagonista, o segundo de deuteragonista e o terceiro de tritagonista. Eventualmente, existiam alguns atores sem falas, atuando como se fossem manequins.

---

* Em italiano, automóvel é *macchina*. (N. T.)

Ora, se eu perguntasse a um ator de hoje como se distribuíam os papéis entre os atores gregos, por exemplo, em *Hipólito*, de Eurípides, receberia com certeza a seguinte resposta: "O protagonista ficaria com o papel de Fedra (os atores gregos desempenhavam indiferentemente os papéis femininos e masculinos, inexistindo mulheres atrizes, como até hoje acontece no teatro cabúqui), o deuteragonista faria Hipólito e, por fim, o terceiro ator representaria o papel da ama". E os três papéis restantes, quem os faria? "Entrariam em cena outros três atores, porém sem direito à palavra, desempenhando o papel de autênticos manequins". Pois bem, essa resposta, que parece tão óbvia e sensata, está errada. Os papéis eram distribuídos de forma totalmente diferente. Antes de mais nada, cada um dos três atores com falas possuía uma *parure* (adorno) completa com pelo menos quatro máscaras e os respectivos figurinos da tragédia. No caso de Hipólito e Fedra, sobre oito personagens, as *parures* eram três, no mínimo.

Na primeira cena, o papel mais importante é, sem dúvida, o de Hipólito. Assim, o protagonista entra caracterizado de príncipe, dialogando com um servo que, por sua vez, é um papel de menor importância, mas igualmente digno. Logo em seguida, surge a ama interpretada pelo deuteragonista, caracterizado, portanto, de mulher madura. Após a passagem do coro, Fedra entra narrando o seu encontro com Hipólito... E ela é interpretada pelo protagonista que, aproveitando-se da intervenção do coro, saiu de cena, abandonou o figurino e a máscara de Hipólito, caracterizando-se para interpretá-la. Em cena, estão presentes ainda outros dois personagens sem fala... De fato, eles são interpretados pelos atores-manequins.

Na segunda cena, o papel mais importante é o da ama... Assim, durante uma nova intervenção do coro, o protagonista corre até as coxias, desveste-se da roupa e da peruca de Fedra, passando o papel da rainha ao deuteragonista. Ambos trocam velozmente entre si as várias peças do figurino e retornam à cena. Igualmente, o tritagonista já se despiu das roupas e da máscara do servo e caracterizou-se de Hipólito. E assim progride a encenação, cena após cena: o personagem com a melhor fala será sempre apropriado pelo protagonista. O melhor da tragédia certamente cabe a ele. Aos outros dois atores, em hierarquia, restam os papéis de escada e as falas de apoio e retomada. No final das contas, tudo praticamente se resume a um único grande monólogo com caracterizações.

Devemos levar em consideração que, na realidade, o protagonista era disparado o melhor do grupo. Esse "supermatador" chegava a ganhar um talento por espetáculo, ou seja, importância suficiente para sustentar uma família de quinze pessoas com dignidade por um ano inteiro. Portanto, eis a origem da expressão "ator de talento". Atualmente, por mais importante que seja, nenhum ator consegue ganhar tal quantia.

Descontado o pitoresco, meu maior interesse é o de procurar entender a enorme diferença existente entre a concepção teatral grega e a moderna. Em primeiro lugar, o conceito geral embutido no texto grego envolvia a preocupação constante de criar diálogos, entradas e monólogos com a finalidade de privilegiar ao máximo o protagonista. Dessa maneira, dificilmente encontramos, seja na tragédia, seja na comédia, um conflito com diálogos de valor paritário. Pelo contrário: como regra, ao protagonista sempre pertencia a fala de maior importância. O personagem antagonista nunca dispara de imediato os seus petardos, sua réplica apaixonada somente se dá na cena seguinte... Ou seja, quando o protagonista já teve o tempo de caracterizar-se, de se colocar na pele do personagem antagonista.

Gargalhei até engasgar quando soube que ao longo do palco eram traçadas algumas linhas, além das quais os atores, exceto o protagonista, eram absolutamente proibidos de avançar. Somente o protagonista podia mover-se com total liberdade pelo palco, chegando até o limite da ribalta... Aliás, ao subir sobre carrinhos deslizantes apropriados, podia até mesmo passar suspenso sobre o público. Quanto ao deuteragonista, não lhe era permitido ultrapassar o limite traçado a cerca de três metros do proscênio. Já o terceiro ator, somente podia chegar a seis metros, enquanto que os atores-manequins deviam permanecer ainda mais longe. Assim, de acordo com as posições que iam ocupando no palco, o público era capaz de reconhecer de imediato quais eram os atores escondidos sob as máscaras e os paludamentos dos personagens.

OS *HYPOKRITÉS* E OS *HYTHOPIOS*

Além disso, uma pergunta invariavelmente ocorre: ao interpretarem os diferentes papéis, os atores gregos tinham a preocupação de imitar, a cada vez, as várias vozes, tanto femininas quanto masculinas? Sim, é claro. Apesar de que na origem (séculos VI e V a.C.), a identificação com o personagem deveria ser somente sugerida. De fato, o costume obrigava a um constante distanciamento épico em relação aos personagens. Mesmo caracterizado, o ator nunca devia esquecer o seu papel de narrador; aliás, considerava-se inadequada, quase vulgar, a identificação com o personagem interpretado. A esse propósito, conta-se que Sólon, ao ouvir no teatro de Atenas um ator, talvez Tespi – um ator capaz de imitar com extraordinária habilidade as vozes femininas e masculinas, de adulto e criança –, levantou-se indignado e gritou: “Basta! Ele não é um ator (*hythopios*), mas um *hypokrités* embrulhão!”. Estranhamente, os dois termos reemergiram no teatro *dell'arte* para indicar um papel e uma máscara, respectivamente. Devemos lembrar que *hythopios* significa “aquele que possui capacidade de mudar a moral dos humanos”.

DO MIMO E DA PANTOMIMA

A partir de agora, gostaria de falar da linguagem gestual. Por convenção, indica-se com o verbo mimar uma ação gestual capaz de produzir um discurso ou narrar uma história sem o uso das palavras. Anteriormente, afirmei que isso se chama fazer pantomima. Entre os gregos e os romanos, entretanto, mimar significava usar o corpo e a voz, vestir máscaras, saltar com pernas-de-pau, realizar jogos acrobáticos, atuar dançando e cantando... Ou seja, usar todos os meios. O mimo da antiguidade era considerado pelas classes superiores um gênero infame e desagradável. Sobre o mimo recaía a censura, como sobre tudo aquilo que o poder não consegue administrar ou utilizar em vantagem própria. Somente quando a plebe começou a demonstrar pelo mimo um interesse muito acentuado, ele foi cooptado e tornou-se aceitável. Porém, para evitarmos equívocos, vamos aceitar a convenção moderna: mimo é igual a atuar sem palavras.

Cuidado, entretanto, para não transformar a arte de mimar numa linguagem para mudos. O mimo só funciona se, a partir do gesto, conseguimos obter efeitos e comunicações mais claros e eficazes do que os obtidos quando usamos somente a palavra. Mas há discursos que podem ser transmitidos com muita clareza mediante o uso da voz. Então por que tentar dar um nó em pingo d'água gesticulando como loucos? A arte do mimo é a arte da comunicação com síntese. Não se trata de imitar literalmente as gestualidades naturais, como já observei em outras ocasiões, mas de sugerir, indicar, subentender, fazer imaginar. O teatro busca fingir a realidade, não imitá-la.

GESTOS GENEROSOS E GESTOS MESQUINHOS

Existem centenas de gestos convencionais que são utilizados na linguagem cotidiana para proporcionar uma comunicação rápida. Como todos sabem, levar a mão espalmada ao ventre e movê-la em círculos indica fome ou apetite. Na Itália, riscar a bochecha com o polegar em riste significa perspicácia e retidão, enquanto o gesto de cofiar a barba denota um indivíduo competente. Já o gesto de abaixar a pálpebra inferior com o dedo indicador se traduz por "abra o olho, fique esperto". Enfiar o polegar no cós da calça e levar a mão fechada à boca como se estivesse segurando um copo sugere o ato de beber festejando. Levar a palma da mão à face e inclinar a cabeça significa ter sono. Quem deseja tornar-se um mímico deve deixar completamente de lado todos esses gestos, pois são estereótipos banais, sobejamente conhecidos, incapazes de exprimir uma fantasia inteligente. Se o ator escalado para interpretar um garanhão decidisse usar tais gestos, ele seria eleito o último dos atores. Em teatro, o gesto precisa ser reinventado, do mesmo modo como se reinventam as palavras. É necessário aprender a partir da realidade, não das convenções da realidade. Esse imperativo categórico é válido também para as mulheres mímicas-atrizes. Já vi atrizes que, ao representar uma mulher vulgar, colocavam as mãos na cintura e se apalpavam o pescoço e os seios. Para representar uma prostituta, elas rebolavam, gritavam desbragadamente e se davam sonoros tapas na bunda e na barriga. Outras atrizes, ao representar uma aristocrata, pronunciavam o erre à francesa, esticavam o pescoço, abanavam as mãos como as asas de uma borboleta, piscavam incessantemente os olhos e andavam como se tivessem plumas enfiadas no traseiro. Atuando dessa maneira, mostravam ser atrizes de fantasia e talento bem escassos.

Para tornar-se um bom mimo é necessário, em primeiro lugar, a prática do exercício acrobático: saltar, dar pulos múltiplos, arquear o tronco, saber cair de chofre, andar sobre as mãos, fazer o corpo responder com rapidez e agilidade... Em segundo lugar, aprender a respirar em sincronia com o gesto, além de saber tomar fôlego para evitar a travação, é fundamental. Terceiro: aprender a manipulação, ou seja, saber construir objetos com as mãos a partir do nada, dando a impressão de agarrá-los, movê-los, depositá-los. Exemplo: agarro uma garrafa pelo gargalo ou mais embaixo... Nesse caso, alargo os dedos ao pegá-la e executo o gesto de agarrar com ambas as mãos... assim, obviamente, consigo desenhar com mais precisão a garrafa: com a esquerda, mais fechada, desenho o gargalo, e com a direita, o corpo da garrafa... Com o gesto posso indicar o peso: leve... ou, fingindo esforço, pesada.

DESARTICULAR E DECOMPOR

Atenção! No mimo, uma boa norma é descobrir gestos e maneiras de coordenar os movimentos a partir de articulações, músculos e apoios que normalmente não são solicitados no esforço cotidiano. Esse "sobregesto" permite dar clareza e determinar o estilo do próprio gesto, amplificando-o e afastando-o do banal. Por exemplo, levanto a garrafa com uma mão e, com a outra, agarro e levanto um copo... Posso indicar um copo comum ou um cálice, não há grande diferença. Passo então ao ato de servir. É importante fazer com que as dimensões dos objetos sejam críveis. Se eu mantiver uma distância excessiva entre os dois objetos no ato de servir, passo a impressão de ter nas mãos uma garrafa com um gargalo longuíssimo... Caso contrário, se aproximo em demasia, o gargalo desaparece e a garrafa some junto com ele. O público poderá imaginar que estou vertendo água ou vinho a partir do fundo da garrafa. Em seguida, irei pousar a garrafa em um plano. Não será de maneira demasiadamente brutal, pois, se assim for, vou precisar mimar a garrafa se partindo em pedaços, indicar o sangue escorrendo das minhas mãos e ainda sugerir estar extraindo os cacos de vidro da mão e dos dedos. Mas, atenção: se eu retirar as mãos sem abrir os dedos, darei a impressão de ter apagado a garrafa... Se abrir os dedos, porém, indico que me desliguei da garrafa...

Precisamos prestar atenção em uma coisa: diante de uma garrafa e um copo reais, quando pego o copo, não tenho nenhuma necessidade de escancarar excessivamente os dedos ou de desenhar algo. Quando me sirvo, ninguém fica observando os meus gestos, já que eles não têm nada de interessante. Mas, se mimo agarrar um objeto, é a ficção que determina a atenção e o interesse. Em contrapartida, caso me limite a aplicar os gestos naturais, usando medidas e quantidades dos objetos reais nos atos de pegar e servir, tudo se torna banal, pequeno e, principalmente, não crível. O real aplicado ao imaginário é falso... e também enfadonho. Portanto, para se obter um efeito crível é preciso *manipular a realidade.*

A argumentação é válida também para a ação de abrir e fechar uma porta imaginária... Um exercício importante para o aprendizado do desenho de espaços e formas e de sua transmissão ao público é aquele conhecido pelo nome de "pontos fixos". Por exemplo: sugiro uma parede posicionando as mãos espalmadas para a frente, como se estivessem apoiadas em um vidro; em seguida, percorro a parede tateando o vidro fictício, e, subitamente... atenção: imagino a existência de um canto... descrevo-o, assinalando o percurso ao colocar as palmas das mãos do outro lado... Marcel Marceau é excelente nessa pantomima, a mesma que vi utilizada na *break dance.* Em seguida, estendo os braços e levo as palmas das mãos acima da cabeça, indicando a presença de um teto. Agora, quero sugerir que o teto está abaixando, prestes a me esmagar: deixo fixas as palmas das mãos, movendo o corpo, o tronco, os ombros, a bacia e as pernas. Deslocando minimamente as mãos, toda a ilusão irá se quebrar como por encanto.

Desejo apresentar outro exercício: o puxão da corda. Pego uma corda real – vamos chamá-la de "cabo", como dizem os marinheiros – e puxo: não preciso desequilibrar excessivamente o corpo, sendo suficiente um ligeiro deslocamento do tronco para conseguir o melhor efeito. Entretanto, para se obter uma ilusão satisfatória quando executo o mesmo gesto tracionando uma corda inexistente, preciso desarticular-me por inteiro. Em primeiro lugar, coloco em evidência o deslocamento do ombro, trazendo-o para a frente na direção da corda. Em seguida, desloco o antebraço, também com o auxílio do ombro, estimulado por um movimento do braço e do pulso. Depois, tensiono os músculos do trapézio, estendo-os, arqueio as costas, movo o pescoço para a frente e o contraio; também desloco a bacia, dobro a perna direita, apóio e estendo a esquerda... Crio uma impressão geral de notável esforço de tração. Repito as diversas passagens: pego a corda, estico-a, faço o gesto de puxar. Em seguida, realizo o oposto: levo as costas para trás, faço pressão sobre as ancas, estico o pescoço para a frente, pressiono a região dos rins, retraio a bacia, estico a perna esquerda, dobro novamente a direita, estendo e dobro os braços alternando o movimento. A mudança repentina causa a impressão de que estou produzindo um esforço considerável. Porém, se empregasse gestos similares na realidade, não conseguiria deslocar um quilo sequer. Pois são gestos falsos. Novamente, uma reinvenção arbitrária, mas eficaz na realidade.

PROMENADE SUR PLACE

Por fim, a caminhada sem sair do lugar: deslizo o pé esquerdo enquanto apóio alternadamente o calcanhar e a ponta do pé direito... deslizo o direito, basculando o calcanhar e a ponta do esquerdo. E assim por diante. É um passo bem complexo, inventado por Étienne Decroux. Precisamos exercitar-nos um pouco para aprendê-lo, mas não é difícil. Existe também o passo sem sair do lugar para descer e subir escadas, realizado dobrando-se levemente os joelhos a cada passo. Em todos os movimentos, insisto, não existe nenhuma relação com a imitação. São sempre articulações falsas em relação à realidade, porém mais convincentes na sua representação.

NA MEDIDA, POR FAVOR

Isso é só um esboço da bagagem que devemos possuir. Entretanto, atenção: quando nos apropriamos de toda a técnica possível do mimo, precisamos aprender como, onde e quando aplicá-la... e, principalmente, aprender também a prescindir dela. Conhecemos mimos excelentes que não sabem jogar nada fora. "Jogar fora" é uma expressão teatral que indica a faculdade de usarmos sons, palavras e gestos com parcimônia. Equivale à sentença de Louis Jouvet, já citada por mim, a respeito da capacidade, ao atuarmos, de não enfatizarmos toda e qualquer situação. "Jogar fora".

Podemos dizer o mesmo em relação ao mimo que insiste em descrever cada particular. Ele torna-se enjoativo, enfadonho. Portanto, precisamos aprender a jogar fora todo o supérfluo, o que significa economia e, novamente, síntese e estilo.

Certa ocasião, em Frankfurt, assisti à atuação de um ator alemão. Apresentava *História da tigresa*. Pois bem, era descritivo beirando o inverossímil. Esse ator-mimo empregava à exaustão o seu repertório de caminhadas, manipulações, reviravoltas acrobáticas... até despropositadamente: quanto mais se agitava, menos divertia. Repito sempre, quase obsessivamente: é desnecessário mostrarmos a cada instante todos os nossos conhecimentos técnicos para provar ao público que somos preparados e talentosos. O público capta-o imediatamente, pela maneira como entramos em cena, como andamos, como vamos sentar, ou até pela maneira como fazemos o gesto de enfiar o dedo no nariz... Para expressarmos uma felicidade intensa não é preciso dar um salto mortal para trás apoiados em uma só perna. Mas se unirmos uma preparação física adequada com um hábil dom de fabular, cada movimento ou gesto, obviamente, revelará nosso talento a quem quer que seja. Entretanto, diante de uma determinada situação, qual é o critério que devemos adotar para realizar uma passagem gestual ou vocal de modo enfático, ou "deixando-a escorregar", insinuando-a apenas? Aqui emerge uma questão, em minha opinião decisiva para a qualidade e a abordagem que pretendemos dar a um espetáculo. Desde o princípio de nossa colaboração, iniciada há mais de trinta anos, tenho conflitos com Lecoq sobre a linha ideológica, além da dramatúrgica, a ser dada ao uso do mimo.

O PRESSUPOSTO DE UMA MORAL

Antes de introduzir o novo tema, preciso realizar um breve preâmbulo. Sabemos que todas as jogralescas medievais apresentam em seus títulos a palavra "moralidade": *Moralidade do cego e do aleijado, Moralidade do nascimento do jogral*, etc. O que significa essa "moralidade"? Significa que em toda jogralesca se inclui e se desenvolve um discurso moral, referente a uma certa concepção de comportamento, de vida, de idéia do ser e do devir na relação com Deus e com sua doutrina, assim como com a sociedade dos homens, suas leis e suas convenções. Ou seja, além de exprimir um ensinamento a respeito da relação com as leis do Senhor, as jogralescas exprimiam ensinamentos a respeito das regras da vida em sociedade e condenavam a infâmia e a injustiça. Portanto, moralidade significa também política. No teatro antigo, religioso ou profano, não há peça na qual não estivesse incluído, como pressuposto fundamental, o ensinamento de um princípio considerado moral e cívico.

Durante anos, mantive discussões bastante acaloradas com Jacques Lecoq... Até recentemente, em Reims, e em Nancy, anteriormente. Tais discussões aconteceram sempre dentro de um marco de total respeito recíproco, a ponto de continuarmos a manter uma profunda amizade. Nunca deixo de visitá-lo em sua escola quando vou trabalhar em Paris, onde acabo sempre sendo convidado por Jacques a dar uma demonstração aos seus alunos. Concordamos que o mimo não deve se limitar a ser uma arte dos surdos-mudos. Porém, Jacques afirma: "Em minha escola, ofereço aos alunos toda a bagagem necessária para uma boa educação corporal e gestual... depois, cada um é dono de si para aplicá-la onde e como quiser".

"Não – respondo – é um erro grave separar a técnica do contexto ideológico, moral, dramatúrgico..." A maior prova de que isso é verdade são os mímicos de Lecoq: todos se assemelham, tanto faz serem japoneses, americanos de Massachusetts, filipinos ou naturais de Bérgamo. Além disso, custam muito a se despir dos estereótipos gestuais mecânicos adquiridos. Obviamente, há exceções.

UM MESTRE EXCEPCIONAL DE QUEM DISCORDO

A bem da verdade, Lecoq preocupa-se com que seus alunos olhem para dentro de si mesmos em busca de uma identidade expressiva própria. Mas e quanto ao público? Como é possível aprender sem a prática real, aquela de se dirigir diretamente a uma platéia? É como aprender a tocar um violão que não emite sons, feito com cordas de barbante. O significado de tudo isso é que na base da escola de Jacques Lecoq privilegia-se o discurso técnico em detrimento de qualquer outro. Aprende-se como respirar e também como desenvolver emotivamente a linguagem corporal... mas a palavra, o seu som e o seu efeito são esquecidos. Nenhum deles sabe como impostar a voz, como tomar fôlego... de fato, teatralmente falando, tornaram-se surdos-mudos. Afora isso, não se explica aos alunos por que se deve escolher um determinado gesto em lugar de outro... conseqüentemente, o resultado é a falta de um estilo específico.

Em uma obra famosa do teatro cabúqui, o intérprete do papel de uma raposa mima o animal – o andar, o encolher no solo, o agitar da cauda. Realiza todos esses gestos sem nunca ficar de quatro no chão, sem nunca dobrar as costas... abana um braço de determinada maneira e enxergamos uma cauda. Gira a cabeça para cá, vira-a subitamente para lá... mexe os olhos... conserva-os fixos... aquele é exatamente o olhar de uma raposa... mesmo se nunca vimos uma de verdade. A sagacidade e o agir astucioso são lidos com clareza; ao falar, sua voz é realmente aquela de um animal hipócrita e desleal. Por trás de toda essa exibição, porém, há uma escolha, um discurso moral... ousaria dizer até um certo ideário político-partidário. Há o pressuposto ideológico situado na base de toda a história. É exatamente essa escolha que condiciona a maneira de impostar gestualidade, síntese, ritmo e cadência.

O aprendizado servil das técnicas é perigoso se antes não decidimos o contexto moral no qual vamos empregá-las. É similar a montar os elementos de uma casa, suas estruturas portantes e superestruturas, sem a preocupação de sabermos previamente onde elas vão ser implantadas, sobre que tipo de terreno e meio ambiente, se em cima de um declive rochoso ou sobre um pântano. Em toda boa escola de arquitetura nos ensinam que, primeiramente, estudamos o terreno, para em seguida escolhermos o material e a técnica construtiva. Atuando sem esses pressupostos teremos sempre atores-mímicos sem elasticidade mental, robôs esvaziados, privados de uma autêntica sensibilidade e, muito pior, sem personalidade. Todos pequenos descendentes do mestre. Pessoalmente, fui padrinho de uma centena de jovens, rapazes e moças... nunca me coloquei no papel de mestre... na prática, entretanto, acredito que lhes ensinei algumas coisas essenciais... talvez determinantes. Os rapazes que já possuíam dons excepcionais tornaram-se atores importantes, e, entre as moças, há algumas boas atrizes. Posso, porém, me gabar de uma particularidade: nenhum deles é meu discípulo... nenhum deles me macaqueia... cada um deles preservou sua própria personalidade.

[illegible]

[illegible]

QUINTA JORNADA

A VOZ: TROMBONISMO, CANTILENAS E *BIRIGNAO*

Até o momento vimos a maneira de expressar-se por meio do gesto. A partir de agora, vamos considerar a questão da voz e da respiração durante a atuação. A educação e o desenvolvimento da potência e incisividade vocal, além da clareza dos sons, não são alcançados por métodos preestabelecidos e aplicados esquematicamente a qualquer indivíduo. Cada ator deve encontrar a técnica mais adequada e vantajosa para si. Existem técnicas fundamentais que podem ser empregadas pela maioria dos "faladores" e outras que só são aplicáveis a poucas pessoas. Cada um deve se preocupar em conhecer a estrutura do seu aparelho fonador e buscar a prática especificamente mais correta e os exercícios mais eficazes para desenvolver a sonoridade e a potência. O fundamental é usarmos as características naturais para aproveitar os dotes, e também para transformar em vantagem os defeitos. É inimaginável pensarmos que todos os grandes atores tinham ou têm belas vozes: basta lembrar de Ricci, de Ruggero Ruggeri, para não falarmos de Petrolini, que possuíam vozes nasais, com pouquíssimos sons graves. As freqüências acústicas de suas falas tendiam exclusivamente aos tons médios-altos, mas de qualquer modo conseguiam projetar suas vozes, e, mesmo possuindo gamas tonais muito escassas, exploravam-nas até o limite do impossível.

O fundamental é aprendermos a projetar a voz, a escandir e a articular, mastigando as palavras de tal maneira que resultem o mais inteligíveis possível. O órgão em que precisamos nos apoiar para obter uma boa sonoridade é o abdome. É preciso esticarmos o plexo como se fosse a pele de um tambor; realizarmos exercícios para obter sons nas tonalidades mais baixas possíveis. Recitarmos de peito ou de abdome, primeiramente, evita danos à voz, pois as cordas vocais – são duas, colocadas lado a lado –, para produzir sons graves, realizam vibrações mais breves e lentas, evitando-se assim o chamado chicoteamento das cordas, com o esfregar de uma contra a outra, o que é capaz de causar sérios problemas. Além disso, o tom grave da voz possui um rendimento maior também no plano da escuta. Estão enganados aqueles que acreditam que o tom agudo ou em falsete consegue projetar a voz a uma distância maior; o efeito é justamente o oposto. A pressão no abdome, com a emissão de sons graves, atinge locais mais distantes.

EM APNÉIA COM OS BAIXOS

De mais a mais, se eu quiser sustentar um discurso mais longo sem tomar fôlego durante a fala, estoco uma boa quantidade de ar no início da frase, mas sem exagero, igual quando mergulhamos em apnéia... e continuo a falar até o último resíduo de ar contido nos pulmões e no estômago, além do tanto também existente no vestíbulo das orelhas e na cavidade do nariz, até que, eis aí: acabou, desinflei-me, não tenho mais ar...

O elemento chave do exercício consiste em emitir o ar de maneira extremamente lenta e sem pressionar em excesso... isto é, somente o suficiente para fazer chegar a voz. Não é necessário produzirmos uma saída exorbitante de ar para atingir uma grande potência vocal. Este é um erro colossal dos diletantes: a sonoridade é determinada principalmente pela pressão exercida sobre o abdome e sobre todos os músculos do aparelho fonador, ou seja, os do esôfago, da glote, da epiglote e também da região que se localiza atrás do palato.

A potência é determinada pelo estímulo e não pela quantidade de ar emitida. É ele, o estímulo, que produz uma projeção eficaz da voz. Outro importante truque que devemos aprender é o método que nos permite inspirar rapidamente, procedendo às tomadas de fôlego enquanto falamos, sem que seja preciso interromper a fala e escancarar a boca. Aliás, desejo corrigir a expressão que usei: não se trata de um truque, mas sim de uma técnica necessária e adquirida por meio de exercícios, que também incluem o nariz, torcendo para que ele não esteja tapado por um resfriado.

ATENÇÃO AO *BIRIGNAO*

Aconselho a ter sempre em mente um recurso, inclusive quando estamos em casa falando com parentes e amigos ou lendo um jornal: pressionar constantemente o abdome buscando os tons graves. Devemos fazer isso em voz alta, projetando o som, mesmo que sejamos tachados de loucos... Como se sabe, o teatro deseja suas vítimas! Depois de algum tempo exercitando-nos a falar de abdome, percebemos que a voz de máscara, a de cabeça e a de falsete saem melhor e com menor esforço. Ao atuar precisamos tentar empregar todas as gamas possíveis, mas sempre com muita medida e nunca de maneira despropositada. E, principalmente, devemos evitar o *birignao*.

O que é o *birignao*? É um termo do jargão que indica aquela maneira de recitar em tom de lamentação, cheio das subidas e descidas contraídas e enjoadas, típico de uma boa parte dos atores e atrizes praticantes do teatro "elegante". Em minha juventude, quando estreei no teatro, topei com uma série de atores que apresentavam como característica aquela cadência em *birignao*. Os seus deslizes ficaram grudados aos meus ouvidos como fita adesiva. Tolamente, havia me convencido que aquela afetação gosmenta fosse provocada por uma técnica particular empregada à moda dos cantores de ópera: uma impostação vocal que impõe caretas, *grimace* e o mastigar excessivo das palavras. Dessa maneira, recusava-me a aprender um mínimo de impostação vocal correta. Disparava minha voz de qualquer maneira, lançava falsetes capazes de estourar os tímpanos, travava a garganta e ciciava, cuspia em tal volume que, hoje em dia, comparativamente, pareço alguém que sofre de aridez salivosa. E, infalivelmente, perdia a voz.

Teimoso e inconseqüente, não dava importância ao fato, até que um dia, em Nápoles, atuando no Mercadante, perdi completamente a voz... não conseguia emitir nem um arremedo de som... eu soprava como uma iguana com laringite. O otorrinolaringologista do hospital diagnosticou uma afonia grave, com a formação de pólipos nas cordas vocais. Precisei ficar cinco dias completamente mudo, e a companhia foi obrigada a cancelar todas as apresentações em Nápoles. O incidente convenceu-me de que eu deveria tentar tornar-me um profissional. Assim, a primeira coisa que fiz foi aprender a impostar corretamente a emissão vocal. Atualmente, posso gritar, lançar falsetes rasgados, entreter o público durante horas, e dificilmente vou ter problemas com a voz, exceto se for atingido por uma bronquite associada a uma faringite.

O TIMBRE DO ABDOME NÃO É NATURAL ÀS MULHERES

A técnica para impostar a voz é análoga para as atrizes aspirantes? Para começar, as mulheres por natureza não possuem a chamada voz de abdome. Aliás, fogem instintivamente de seu uso. É a natureza que se preocupa antecipadamente em proteger o eventual filho que se colocará no ventre. O ato de pressionar o diafragma e tensionar os músculos abdominais pode eventualmente provocar danos à futura criança. Dessa maneira, a natureza se incumbiu em deslocar o aparelho fonador feminino para uma posição superior. Esta é a razão principal pela qual as mulheres falam preferencialmente de cabeça ou de máscara, enquanto os homens tendem a falar de abdome. Portanto, os exercícios para reativar o diafragma e revitalizar sua utilização deverão ser desenvolvidos gradualmente, sem forçar, e o aprendizado da técnica será difícil, logicamente.

Mas quando aprendemos a projetar a voz e a respirar corretamente, ainda não está solucionada a questão referente à tendência ao *birignao*, nem uma outra questão, ainda mais preocupante e difícil de resolver, que é a das cadências e das cantilenas. Nós, italianos, no exterior, somos freqüentemente aplaudidos pelo canto que emitimos ao falar, mas eles, os estrangeiros, não sabem que assim que um italiano começa a atuar, ou seja, quando está obrigado ao artifício, isso revela-se desastroso. Possuímos a alardeada reputação de ser naturalmente inclinados à atuação; atores natos. Neste momento, torna-se necessária uma demonstração prática.

ENTOAR UMA CANTILENA E A ÊNFASE

Quem deseja subir no palco? Vamos, coragem. Uma pequena audição. Prometo não afligir ninguém. (*Nenhuma pessoa se manifesta*) Vamos, se querem uma demonstração minha, vocês precisam me dar uma mão. Ah, *brava*: se acomode. Sim, você também. (*Convida um rapaz*) Peguem aquela cadeira... Pronto, há uma para você também. (*Acomoda os dois. Recolhe um texto na mesa*) Esta é uma coletânea de fábulas de Esopo. Você poderia ler uma ao acaso... Muito bem, esta: *A rã e o boi.*

MOÇA: (*Lê*) Uma rã chafurdava no charco. Um boi aproximou-se para beber. "Por Júpiter, que animal possante – exclamou um pequeno camundongo à beira do charco. – Nunca vi um animal tão grande, certamente é o preferido de Júpiter". "Por que tamanho assombro? – ironizou com desprezo a rã. – Eu também tenho condições de atingir esse tamanho. Preciso só tomar um belo fôlego..." E após dizer isso, começou a inchar.

Está bem, é suficiente. Não sei se percebeu, mas você inseriu uma discreta cantilena e, principalmente, tomou fôlego no contratempo. Aqui... no trecho: " Por Júpiter, que animal possante – exclamou um pequeno camundongo à beira do charco. – Nunca vi um animal... etc.". Você respirou três vezes, e mudou de som e tonalidade a cada vez... ou seja, você cantou sem razão. Você deveria, isso sim, ter comprimido o tom... o uniformizado; para conseguir isso você deve ligar todas as três frases em uma única fala. Somente assim o seu discurso vai entrar no tom.

Repito novamente: não é preciso colorir ou dar cadências vistosas para se conseguir uma fala dramática (ou uma leitura de belo efeito). Não! Para sermos críveis é preciso achatar, retirar todo o andamento cantado ou em cantilena. Agora tente você. (*Oferece o livro ao rapaz*)

> RAPAZ: (*Lê*) Um leão estava gravemente doente e ficava em sua caverna deitado, sofrendo. Muito animais foram visitá-lo. Foram o asno e o boi... e também o grou e o cervo. A raposa chegou à entrada da caverna, mas não conseguia decidir se devia entrar. "Por que você fica aí, embaraçada desse jeito? O que a impede de entrar?", gritou-lhe o leão do interior do antro. "Estou só preocupada – respondeu com garbo a raposa – com as pegadas que os visitantes que me precederam deixaram no solo. Consigo reconhecer muitas delas, de diversos animais... todas passando pela entrada... e continuando no interior da caverna... mas não consigo ver nenhuma delas saindo."

Perfeito! No sentido de que sua leitura irá me permitir desenvolver uma boa crítica. Não pensem que sou um cínico repulsivo. Você leu com a voz bem impostada. Parabéns, porque isso revela o seu instinto fabulador, além de possuir uma impostação natural ótima e um bom acento. Mas você, infelizmente, inseriu uma cantilena, deu também duas ou três escorregadas consideráveis, além do mais... não se sinta aviltado, eu lhe peço... eu queria dizer que, preocupado em não ralentar, você resvalou para uma ênfase gratuita, especialmente na frase: "Estou só preocupada com as pegadas que os visitantes que me precederam deixaram no solo. Consigo reconhecer muitas delas, de diversos animais...". Aqui você submergiu.

OS PROFESSORES DO TROMBETEAR E DAS QUEIXAS

O ato de enfatizar é um defeito que aprendemos diretamente na escola: os professores nos acostumam desde pequenos a dar peso e falar em cantilena.

Certa ocasião, fui convidado a participar de um simpósio de estudos sobre o teatro do século XVI. Eminentes catedráticos, um a um, de quando em quando, liam trechos de comédias e melodramas... sonetos e diálogos de Aretino, Giordano Bruno, Ruzante... era de se rolar de rir. Sim, porque eu nunca tinha escutado um trombetear tão eloqüente e remelento como o daqueles professores lodosos. Espera-se de gente de tal gabarito uma dicção sóbria e seca. Pelo contrário: todos desandam a cadenciar cantilenas, transbordantes em ênfase.

E os diretores então? É notório que a maioria deles alardeia que poderia subir no palco e atuar... e quando finalmente conseguem, mesmo se desestimulados por parentes e amigos, o desastre é inenarrável. Existe um que até aproveita as quedas com fraturas múltiplas e a internação urgente do amigo ator... E agora, por favor, não vamos começar com a caça ao "quem é?"... não estamos em nenhum programa de televisão de perguntas e respostas.

Mas, de qualquer maneira, ninguém consegue superar os poetas. Algum de vocês já ouviu um poeta recitar? Quem ouviu Montale declamar as suas poesias? Ou, máximo dos máximos, Ungaretti?! Valha-me Deus! Vermes de um palmo florescem de pronto no ventre! Derrapagens, nasalações, falsetes inacreditáveis... e ofegam, com *birignao* de *delirium tremens*... vibram a voz... dilatam as narinas como velhos atores do tempo de Ermete Zacconi.

Ora, como podemos fazer para evitar todos esses absurdos? Em primeiro lugar, é preciso aprender... acho que já falei anteriormente, a recitar as intenções que estão contidas no texto, não as palavras. Aqui volta à tona a importância de aprendermos a atuar de improviso... Mas vamos retomar a demonstração...

Dario pede para a moça contar a fábula que leu há pouco. O resultado não é muito convincente: ela evitou a ênfase, mas a narrativa mostrou-se plana, acinzentada. Fo atribui a responsabilidade ao italiano convencional. Pede à moça para contar a história em seu dialeto de origem. É um sucesso... Dario comenta.

DARIO: Fantástico! Isso para não dizer que você a contou de uma maneira que é, de longe, muito mais bonita do que no original traduzido... Não minta, você já sabia que eu iria lhe pedir para traduzir essa fábula em vêneto e a preparou com antecedência... talvez auxiliada por Tomizza em pessoa. Além do mais, vocês devem ter apreciado o ritmo, a secura do discurso... ou seja, ela conseguiu não cadenciar em cantilena falando em vêneto... é um feito! Parabéns!

ATUE COMO VOCÊ COME! ELOGIO DO DIALETO

É uma grande vantagem a jovem poder exprimir-se em dialeto. O dialeto não é ensinado na escola, não existem professores que impingem o *birignao*... não é lido quase nunca. No dialeto, as cadências e as respirações, as palavras e as construções gramaticais são autênticas, não há nada artificial. Uso com freqüência o seguinte método: quando monto um espetáculo e existem atores destoantes, cantando com sons artificiais, convido-os a esquecerem o texto e proferirem suas falas com suas próprias palavras e depois em seu dialeto de origem. Exercito-os no sentido de pensarem a composição das frases e os ritmos na própria linguagem nativa. Asseguro que os resultados são imediatos, pois eles se libertam naturalmente de todos os maneirismos fonéticos falsos, aprendidos macaqueando atores famosos ou macaqueando os mestres da macaquice das academias.

Eis um conselho realmente útil pelo qual, estou seguro, os atores aspirantes ficarão gratos: em primeiro lugar, procurem retraduzir um texto com suas próprias palavras; em seguida, no seu dialeto, se tiverem algum. É uma grande falta de sorte um ator não possuir um dialeto como base para sua atuação. Conheci atores que não o possuíam: proferiam as falas projetando fonemas planos, ascéticos, sem nenhuma musicalidade nos tons e nas cadências. Pessoalmente, quando estou escrevendo um texto e empaco em uma frase ou em um diálogo, trato logo de pensar o todo no meu dialeto de origem, depois o traduzo para o italiano. Mas eu não inventei nada de novo. O primeiro autor que se preocupou em escrever baseando-se em dialetos foi, sem dúvida, Dante: sem contar que, ao transformar o vernáculo, inventou, de repente, uma língua... e que língua! Para conseguir isso, realizou uma exaustiva pesquisa, coletando no *De vulgar eloquentia* expressões, termos, formas idiomáticas de toda a Itália e arredores, inclusive a Provença.

Alessandro Manzoni também inventou uma língua própria. Poucos sabem que o autor dos *Promessi sposi* (*Os noivos*) não conversava em italiano, exceto em raras ocasiões. Normalmente, exprimia-se em dialeto, como fazia toda a aristocracia milanesa daquele tempo. Em casa, falava freqüentemente em francês e usava essa mesma língua em sua correspondência. E é evidente que, quando escrevia seus contos e romances, estruturava a linguagem a partir do dialeto milanês. Tentei traduzir trechos de *Promessi sposi* em dialeto lombardo, e tudo ficou de pé com perfeição. Aliás, garanto que se Manzoni tivesse escrito diretamente em milanês, como pensava, hoje seria um romancista universal... ao invés de estar, como é o caso, relegado ao âmbito restrito de nosso país.

Para finalizar, há o caso de Pirandello, o maior autor teatral de nosso século. Ele também escreveu pensando sempre em seu dialeto. Do siciliano, vêm os ritmos, a estrutura gramatical, a composição idiomática, além da estrutura da narrativa cênica, o clima conflituoso dos personagens, o paradoxo entre o trágico e o grotesco... tudo origina-se no léxico e na cultura oral siciliana. Portanto, caso não tenham um dialeto, encontrem um para vocês!

ESPAÇO E SONORIDADE

Neste momento, desejo retomar o tema do som-voz, e falar da emissão da voz em relação ao espaço e de sua projeção por intermédio de meios mecânicos, como microfones e amplificadores.

A projeção mecânica da voz foi um problema que, nós da *Comune*, tivemos de resolver há cerca de quinze anos, quando começamos a atuar em espaços imensos e, além disso, desprovidos de acústica e, pior, com reverberações e ecos terríveis. Eram os salões das casas do povo, as quadras dos jogos de bocha, os galpões das fábricas e, principalmente, os ginásios esportivos e as igrejas desconsagradas. Atuar em tais lugares com a voz natural era absolutamente impensável. Antes de nossa experiência, ninguém jamais havia realizado um espetáculo dentro de um espaço como o do ginásio de esportes de Turim, com 320 metros de diâmetro, ou como o de Bolonha, com 230 metros; espaços com capacidade de dez a trinta mil pessoas.

Anos antes, ainda atuando em teatros convencionais, estávamos acostumados com palcos de extensão máxima de até 13 metros, com uma extensão média de 9 a 10 metros. Assim, nos ginásios esportivos, além do problema sonoro, existia o problema do espaço visual. Como deveríamos enfrentá-lo e resolvê-lo? Como poderíamos transpor o cenário original para uma dimensão tão ampla? No ginásio de Turim, para adequar-se àquele espaço anormal, o palco deveria ter, no mínimo, 30 metros. Resolvemos esse problema acrescentando 30 praticáveis aos nossos, emprestados pelos responsáveis do ginásio.

Colocamos os móveis, a geladeira, a máquina de lavar roupa e diversas estruturas, tais como janelas, portas, degraus, etc., enfileirados, um ao lado do outro, como se fosse uma feira de artesanato. O cenário parecia um baixo-relevo, esmagado, sem profundidade. Conseqüentemente, nós também devíamos atuar dispostos em uma linha horizontal. No início, parecíamos idiotas frenéticos, que ficavam continuamente indo de um lado para o outro do cenário, preocupados em ocupar todo aquele espaço. Depois, finalmente, encontramos a medida certa. Existia também o problema da gestualidade. Era preciso alcançar uma relação de equivalência, mínima que fosse, dentro de um espaço tão amplo. Portanto, gestos menos apressados e mais largos. Não adiantava jogar com o olhar, acentuar a expressão facial e o movimento ainda mais diminuto dos olhos. Para uma distância de 30 a 40 metros, eram somente legíveis os gestos em que todo o corpo estivesse envolvido e com a sustentação da voz devidamente amplificada. Eis aí, chegamos ao ponto que nos interessa.

VOZ AMPLIFICADA COMO NO ROCK

Atualmente, utilizamos o Sennheiser, que é um equipamento extraordinário, capaz de reproduzir até mesmo os tons mais sutis e refazer o timbre o mais próximo do real. Na época dos ginásios esportivos, utilizávamos o Bynson, um dos primeiros microfones sem fio, que eram ainda muito fracos em termos de potência. Além disso, possuíamos apenas dois desses microfones; portanto, a maior parte do elenco atuava levando um microfone com fio pendurado no pescoço, puxando o cabo de um lado para o outro do palco: eventualmente, um se enroscava com o outro e corríamos o risco de nos enforcar. Na atualidade, a prática que adquirimos com o Sennheiser e outros equipamentos ainda mais sofisticados torna absurdo o uso da voz natural. Porém, atenção: quando levamos no pescoço um microfone, precisamos usar uma técnica muito particular, tanto na emissão dos tons graves como na dos agudos. Um falsete realizado por meio de um microfone nos impõe o uso de uma técnica completamente diferente. Os cantores de rock não sabem, nem têm interesse em aprender a impostar a voz para cantar sem microfone; tirem-lhes a amplificação e tornam-se cadáveres. A sua maneira de cantar melhorou, mas foi condicionada por meios mecânicos. Por sorte, sou muitas vezes obrigado a utilizar a voz natural, e assim não perco a forma. Mas é óbvio que, se eu usar exclusivamente o microfone por um longo tempo, pode ser que eu acabe virando um ator roqueiro.

Devemos admitir que o uso desses equipamentos altamente sofisticados nos permite obter tons e sonoridades incríveis, de uma amplitude e uma profundidade inalcançáveis com a voz natural. Hoje em dia, ainda existem os nostálgicos apaixonados pelo uso da voz natural a todo custo, que afirmam que a amplificação mecânica matou o verdadeiro teatro. Eles me trazem à mente a figura daqueles teimosos que saem pelas auto-estradas esperneando em um patinete e gritando: isso sim é que é velocidade!

OS ATORES DO VOLKSBÜHNE

Desejo introduzir agora Claudio Meldonesi em minha exposição, o mesmo que no Teatro Argentina questionou-me a respeito de um argumento específico. Eis a seguir o nosso diálogo:

Meldonesi: Acho interessante você nos falar das montagens de seus textos no exterior. Müller, o autor alemão que você tão bem conhece...

Dario: De que Müller você está falando, perdão...

Meldonesi: De Heiner, o que escreveu o *Filoctetes*.

Dario: Ah, sim, o texto montado por Mauri, uma esplêndida comédia... aliás, uma tragédia...

Meldonesi: Ele me disse que o conhece.

Dario: Sim, nós nos conhecemos em Berlim, no Volksbühne, o do lado leste, na estréia de seu texto satírico sobre a história de uma luta em uma fábrica na Alemanha Oriental. Uma comédia que a censura havia proibido por anos a fio.

Meldonesi: Bem, Heiner contou-me uma anedota a seu respeito.

Dario: Ah, sim? Qual?

Meldonesi: Aquela da confusão na apresentação de *Non si paga, non si paga!*.*

Dario: Sim, sim, eu me lembro, ele contou também para mim... Vai, conta que é bem divertida.

Meldonesi: Está certo. Ele me disse que dois anos antes, no Volksbühne, mas o do lado ocidental, ele estava assistindo à qüinquagésima representação de *Non si paga, non si paga!*. Em certo momento, surgiram alguns jovens, cerca de trinta, que queriam entrar sem pagar, já que no cartaz estava escrito que não era necessário pagar. Preciso esclarecer que o Volksbühne de Berlim Ocidental, apesar de o nome significar *Palco do Povo*, não tem mais nada de popular... Assim, os funcionários logo chamaram o diretor do teatro, que procurou argumentar, dizendo que aquele era o título da peça, um título paradoxal... Muito espirituosos, os jovens, baseados em um pragmatismo realmente prussiano, esfregaram no nariz do diretor, ladeado por todos os funcionários, o cartaz de publicidade do espetáculo e gritavam: "Se era realmente um paradoxo, vocês deviam ter sido mais claros... e ter escrito no cartaz: 'não se paga é só uma piada, paga-se e como!'. Vocês nos fizeram vir até aqui, um percurso de cem quilômetros, de fora da cidade, aliciando-nos, e agora querem nos enganar?! Queremos a restituição dos custos da viagem, do pernoite e o do equivalente a duas refeições por pessoa, já que estamos nesta jornada o dia todo. Somos trinta; façam vocês as contas!".

---

* Encenada no Brasil com o título de *Pegue não pague*. (N. T.)

DARIO: Ahh! O diretor teve um ataque apopléctico!

MELDONESI: O melhor é que a polícia foi chamada a intervir... Sabem do grotesco maior? A polícia, inicialmente, ficou perplexa... Mas depois, devido à atuação fantástica dos jovens, representando o papel de enganados, deu razão a eles.

DARIO: Sim, mas não ficou apenas nisso, houve um outro desdobramento cômico: os atores escutam a algazarra, informam-se... e quando descobrem a razão de tamanha confusão, um deles, o diretor dos atores cooperativados dirige-se ao proscênio e afirma que, se os provocadores não forem retirados, eles cancelarão a sessão...

MELDONESI: Isso mesmo... Foi um deus-nos-acuda... Parte do público vaiava os atores, outra parte gritava contra os jovens. A polícia estava mais perdida do que uma barata tonta, sem saber de que lado estar. Ao final, não sei como tudo acabou...

DARIO: Acho que precisaram suspender o espetáculo. Isso revela que tipo de relação foi estabelecida entre esses atores (além do mais, integrantes de uma cooperativa) com o público e com o texto que representavam. Imagino que nem todos estejam a par do tema principal dessa comédia. Ela trata da solidariedade entre as pessoas massacradas pela exploração, da batalha contra o aumento arbitrário dos preços e da luta contra o egoísmo e a obtusidade. Tais atores mostraram, nesse episódio, o que eles realmente eram: um bando de oportunistas... e nada mais. Escolheram aquela comédia porque lhes oferecia um sucesso garantido. As pessoas iam, divertiam-se com a comicidade, e envolviam-se com a temática proposta. Ora, esses estúpidos hipócritas do Volksbühne foram desmascarados. Além do mais, não era preciso serem muito espertos: estavam representando um espetáculo cômico de provocação e caíram como patinhos na mais descarada provocação. O que custava ter um pouco de

> senso de humor? Vinham trinta rapazes com uma intenção claríssima, aliás, escancarada, de fazer uma provocação; o mínimo que deviam ter feito era justamente lhes dar corda, ou seja, fazer o jogo do inimigo. Entre na brincadeira e divirta-se! Mas não, esses paspalhões sobem no palanque e gritam, histéricos, o seu ultimato: "Fora os subversivos ou não trabalhamos!". Devo dizer que, infelizmente, fui informado tarde demais acerca da conduta deles, quando já tinham encerrado a temporada, pois, se assim não fosse, eu lhes garanto: teria intervindo e lhes retirado a autorização da representação.

Mas não são esses os únicos atores que representam uma peça sem dar nenhuma importância ao conteúdo que ela expõe a cada noite. Não considero que todo ator tenha de se identificar com o autor e a sua ideologia, mas um mínimo de coerência e correção são necessários. Porém, vemos atores de grande talento apresentando um texto reacionário na quarta, um de qualquer posição ideológica na quinta e outro revolucionário progressista na sexta... sábado, finalmente, uma comédia. O importante é que haja um bom papel, que o texto funcione, e que o público lote o teatro... A arte está acima de toda ideologia!

Lamentavelmente, Franca e eu vemos com freqüência nossos textos ser encenados só porque proporcionam uma boa bilheteria. Mas isso não nos é dito pelos diretores, produtores e atores que nos procuram: "Escuta, eu quero montar porque funciona e diverte. O discurso ideológico-moral que você insere nas peças não me interessa nem um pouco". Pelo contrário, a dar ouvidos a esses sujeitos, eu teria de acreditar que todos estão interessados na mensagem, no discurso político. E é exatamente por isso que fico com aquilo lá virado. Infelizmente, depois que uma companhia estreou, é impossível assumirmos a responsabilidade de jogar no olho da rua todos os atores e técnicos... Sem levar em consideração que a lei de direitos autorais possui inúmeras limitações.

Entretanto, por sorte, nem sempre é assim: há um grande número de companhias, como, por exemplo, a do Berliner Ensemble, a de Richard Gavin – que encenou a *Morte acidental de um anarquista* em Londres, a cooperativa dirigida por Echantillon na França ou o Mime Group de San Francisco, que, mesmo se algumas estilizações não me convenceram, montaram nossos espetáculos com grande honestidade e estilo. São companhias formadas por pessoas coerentes com o que se propõem fazer.

O maior defeito que em geral noto nas montagens de grande parte de nossos textos no exterior é o excesso de colorido. Quase todas tendem a carregar nas tintas e a entupir o texto com *gags* gratuitas. Não percebem que em certos textos, em que o motivo condutor da situação já é cômico por si mesmo, é suficiente um nada, um mínimo piparote para se obter a diversão necessária. Além do mais, não existe quase nenhuma sobriedade na maneira como as falas são colocadas, um mínimo de distanciamento. E aqui, como de costume, cabe o mote de Jouvet: *"Ils jouent toutes les répliques"*. Também, freqüentemente, carregam o rosto com maquiagens expressionistas, variando de acordo com a moda em voga... fazem *grimace* e sujam com "cacos" todas as falas. Não entendo como ainda conseguem fazer sucesso. Talvez em nossos textos exista algo de milagroso, que nem mesmo nós nos damos conta.

Na realidade, devo considerar que o público estrangeiro se revela realmente muito complacente. Ao contrário, o público italiano é o mais exigente entre todos os que tive oportunidade de conhecer; e, quanto a isso, só falta eu atuar para os indianos de Bangladesh e os aborígines da Terra do Fogo. Mas quero acrescentar que, talvez, não fazendo nenhum chauvinismo gratuito, os atores italianos são de longe os melhores, os mais sensíveis e "sambados" que existem na praça... Infelizmente, salvo algumas exceções, são um bando de malandros, mas isso é uma outra história.

As encenações das obras de autores italianos, inclusive Pirandello, seja na Europa, seja na América, nunca conseguem prescindir da presença de dois personagens usando sapatos amarelos ou, melhor, bicolores, além de cabelos muito negros, untados de brilhantina e com costeletas que descem até os maxilares (no exterior, estão convencidos de que todas as crianças italianas já nascem com bigode e costeletas). Outrossim, consideram que um belo personagem à italiana ao falar sempre agita as mãos e os braços como um *pizzaiolo* malabarista. Percebi que depois que nos vêem atuar, ficam perplexos e surpreendem-se que Franca e eu não borboleteamos com as mãos e os pés, que não reviramos os olhos e, principalmente, que conseguimos falar no palco com tons destituídos de afetação.

Imagino o que teriam sentido vendo Eduardo de Fillipo atuar em *Sábado, domingo e segunda*, quando ele permanecia no fundo do palco, em silêncio, acompanhando somente com o olhar os outros atores se digladiarem. Era suficiente sua presença na penumbra para catalisar a atenção do público. E quando ele avançava na direção do proscênio, falando em tom submisso, sublinhado por dois ou três gestos sugeridos, era possível notar a respiração suspensa de toda a platéia. Não havia nada de descritivo em seus gestos e na sua voz, nada de naturalista, tudo era inventividade, marcada por uma extraordinária síntese e economia... e fazia grudar o público às poltronas.

DO IMPROVISO COM FALAS E SITUAÇÃO

Vamos examinar na prática a técnica da improvisação a partir do uso de gestos mímicos, diálogos e objetos. Para impostarmos corretamente uma história que desejamos improvisar, é conveniente revelar o argumento que queremos desenvolver, em seguida, o espaço cênico onde irá se desenvolver o fato dramático ou cômico, e, por fim, é fundamental deixarmos evidente a situação e os motivos.

Um exemplo: escolhemos como lugar ou espaço cênico uma cabina de trem; precisamos decidir se vai ser de 1ª ou 2ª classe... uma cabina de *couchettes* ou de carro-leito... Muito bem, um assento de 2ª classe está bom para nós. Personagens: um rapaz, uma moça e o encarregado de controlar os bilhetes. Convencionamos que a moça já se encontra sentada na cabina e está lendo. O rapaz entra e tenta entabular uma conversa; uma situação absolutamente normal. E, para que permaneça assim, a moça, ao menos de início, não irá dar atenção ao rapaz. Mas vamos passar logo à demonstração prática.

> Dario convida dois rapazes e uma moça para subirem ao palco. Para representar a cabina, arruma duas fileiras de cadeiras, uma defronte da outra, dispostas em um V aberto na direção do público. A moça está sentada na cabina. O rapaz está a ponto de entrar.

Vai! (*O rapaz precipita-se da direção do local indicado e faz o gesto de entrar na cabina*) Pare! (*Dario interrompe a ação*) Um instante, você não pode chegar com toda essa violência... parece uma catapulta! Antes de mais nada, devemos pressupor que aqui existe uma porta, provavelmente fechada. Desse modo, você deve mimar fazê-la correr, de maneira a localizar os espaços para o público. Então, aqui está o corredor... percorra-o... (*O rapaz executa*)... entra. Isso, muito bem, faça a porta correr... Espere, antes espie o que está acontecendo no interior da cabina... Você precisa deixar o público perceber que você está procurando uma cabina com alguém dentro, ou melhor, com alguma, para que você possa passar um tempo agradável... Então, você chega, ultrapassa a porta em aproximadamente meio metro, pára, espia, volta para trás... faz a porta correr... Aqui você já precisa decidir que caráter vai dar ao personagem: é um tímido? Um cara-de-pau? Um profissional da abordagem ferroviária? Um sujeito que utiliza uma técnica de aproximação antiquada à base de "incomoda-se se eu fumar?" ou um bacana com frases espirituosas? Você está pronto? Vai!

> O rapaz percorre novamente o corredor imaginário, pára, espia, faz o gesto de fazer correr a porta, insinua um aceno, entra, mima colocar uma mala no bagageiro.

MOÇA: Desculpe, poderia fechar a porta?

DARIO: Muito bem! Realmente acertado. Ele se esqueceu de fazer a porta correr novamente, fechando-a, não por falta de educação, mas porque isso escapou-lhe completamente da mente. E ela aproveitou bem a situação, assinalando-a ao público, tornando o esquecimento um ato perfeitamente normal. Vamos recomeçar. Por favor, repita sua fala.

MOÇA: Desculpe, poderia fechar a porta?

RAPAZ: Ah, sim, desculpe. (*Executa*) Sabe, eu estava com as mãos ocupadas com a bagagem.

DARIO: Bravo. Boa resposta.

O rapaz senta-se defronte da moça. Espia-a, mas depois vira o rosto na direção de uma janela imaginária. A moça, por sua vez, dá uma olhadela no rapaz.

RAPAZ: Está muito quente. Você se incomoda se eu abaixar o vidro? (*Ergue-se*)

MOÇA: Desculpe, mas estou resfriada... e não quero o vento no meu rosto.

ENCONTRAR O CONFLITO E A REVIRAVOLTA CÔMICA

DARIO: Por Deus, mas que dupla de petulantes! Tudo bem, mas agora precisamos encontrar a situação... o conflito... até o momento, vocês só insinuaram o caráter dos personagens, que é divertido. Vamos recomeçar de uma fala anterior... e concentrem-se em encontrar um motivo, um "gancho" que faça a história decolar. (*Pede para a moça recomeçar*).

MOÇA: Sinto muito, mas está bem assim... Se você quer abrir a janela, existem outras cabinas vazias mais para lá. (*Mergulha na leitura*).

RAPAZ: Por que parou? Você viu? O trem parou. (*A moça não responde*) Há umas pessoas na plataforma... são policiais com cachorros... talvez estejam à procura de alguém (*A moça apenas insinua um olhar. Dario estimula-os, pressentindo que aquele caminho é bom*) Será que encontraram uma bomba?

MOÇA: Uma bomba? (*Levanta-se preocupada e olha pela janela*) Tantos policiais... talvez estejam procurando terroristas... desculpe-me, não é que você às vezes...

RAPAZ: Eu o quê? O que está passando na sua cabeça? Eu, um terrorista? Sou diplomado no conservatório, toco violoncelo... e estou fazendo um curso de aperfeiçoamento em viola de amor... se quiser mesmo saber.

Dario aplaude e se aproxima do rapaz. Sugere-lhe alguma coisa e sussurra-lhe algo ao pé do ouvido.

MOÇA: Eu perguntei por perguntar, não se zangue...

RAPAZ: Ah, não se zangue... essa é boa! É assim que tudo começa: você está num trem, tenta começar uma conversa com uma moça bonitinha, ela começa a suspeitar de você, denuncia-o como terrorista e você acaba na cadeia esperando o julgamento durante nove anos. E, assim, adeus ao curso de aperfeiçoamento em viola de amor... E você acabou estudando violoncelo durante cinco anos para absolutamente nada.

MOÇA: Não fique zangado... é que você entrou com um ar tão circunspecto...

RAPAZ: Eu, circunspecto?

MOÇA: E, além do mais, com uma mala tão estranha.

RAPAZ: É claro que é estranha; é o estojo do meu violoncelo. Você nunca viu um violoncelo?

DARIO: Muito bem! Caramba, vocês dois são realmente profissionais! Sigam assim... Agora vocês vão precisar decidir... ou o trem parte novamente e tudo não passou de um alarme falso... ou da janela, vocês vêem alguém sendo levado algemado. Mas isso deve ser comentado ligeiramente, ou vamos sair do caminho... de qualquer maneira, façam como vocês acharem melhor, não quero influenciá-los... É com vocês...

MOÇA: Ei, pegaram-no! (*Mima abaixar a janela*).

RAPAZ: Quem?

MOÇA: Alguém, não sei... Olhe lá!

RAPAZ: Está usando um turbante? Deve ser um radical islâmico.

MOÇA: Não, ele está com um ferimento na cabeça. Por isso, ela está enfaixada... você não está vendo? Estão colocando-o na ambulância.

RAPAZ: Em uma ambulância... algemado!

MOÇA: Marco! Oh, meu deus! (*Faz o gesto de chamar pela janela, depois pára*).

RAPAZ: Você o conhece?

MOÇA: Não, sim, eu achava... mas não é ele.

DARIO: Perfeito... a situação está ótima; há uma série de desenvolvimentos possíveis... vocês estão indo muito bem... continuem. Então ela se recupera... parecia que ela o conhecia. (*Ao rapaz*) Você não deve deixar a situação cair... sustente-a (*À moça*) Recomece a partir da última fala.

MOÇA: Eu achava que o conhecia... mas não é ele.

RAPAZ: E por que você ficou tão pálida?

MOÇA: Pálida, eu? O que é que você está dizendo?

RAPAZ: Sim, pálida... está passando mal? Olhe como você está tremendo! Posso fazer alguma coisa? (*Abraça-a*) Acalme-se! Deite-se, apóie-se no meu ombro.

MOÇA: (*Esquivando-se*) Deixe-me, por favor... não se aproveite!

DARIO: (*À moça*) Força, não pare. Observe ainda com intensidade pela janela. (*Para o rapaz*) E você continue pela via da suspeita.

RAPAZ: (*Fingindo olhar também pela janela*) Aquele jovem ferido olhou para cá, ainda está dirigindo seu olhar para este lado... tem algo com você. Evidentemente, ele a reconheceu.

MOÇA: (*Retraindo-se*) Eu? Impossível... eu nunca o vi mais gordo, talvez eu seja parecida com alguém que ele...

DARIO: Não, não, pare em "impossível". Alto! Caso contrário, a justificativa fica muito descoberta... e falseia o jogo. Além do mais, o rapaz, diante disso, deve mudar o discurso... é preciso deixar em suspenso a situação de suspeita, para que ela paire sobre as cabeças como uma arma engatilhada. Aliás, vamos fazer uma coisa. Vamos quebrar a ação com a entrada do bilheteiro. Por favor, entre agora (*O segundo rapaz prepara-se para entrar*) Espere, é melhor que alguém lhe empreste uma bolsa... com uma alça a tiracolo. (*Pega uma bolsa*) Isso, essa bolsa está ótima. Como sempre, vamos recomeçar de um pouco antes: eu nunca o vi mais gordo!

MOÇA: (*repete*) Eu nunca o vi mais gordo... Olhe, a ambulância está indo embora... (*Levanta novamente a janela*) O trem também está partindo.

2º RAPAZ: (*entra, mimando fazer correr a porta*) Bom dia. Os seus bilhetes, por favor... eu já os vi?

RAPAZ: Sim, já viu.

2º RAPAZ: Não importa. Quero vê-los de novo, se não se importam.

MOÇA: (*procura na bolsa*) Desculpe, eu o tinha, tenho certeza que o coloquei aqui.

RAPAZ: Fique calma, senhorita. Não há pressa.

2º RAPAZ: Isso sou eu que devo dizer... não é mesmo? O senhor não pode me mostrar o seu, enquanto isso?

RAPAZ: Sem dúvida. (*Aproxima-se da moça e enfia uma mão na bolsa*) Eu a ajudo... deixe que eu procuro... sou muito prático com bolsas.

MOÇA: O que está fazendo? Tire essas suas patas daí!

RAPAZ: Eu só queria ajudá-la, você está muito nervosa... (*ao bilheteiro*) Sabe, é por causa do sujeito com a cabeça enfaixada que levaram preso. A propósito, quem era?

2º RAPAZ: Acho que era um terrorista. Foi atingido pelos policiais enquanto tentava colocar uma bomba...

DARIO: Não, você não pode ser tão explícito... não é crível! E além do mais, atenção, seguindo nesta direção, você se arrisca em jogar por água abaixo toda a história, você aniquila a situação. Em minha opinião, você deve concentrar-se integralmente no seu serviço de controle e ser absolutamente lacônico quando falar sobre o terrorista... "É, não sei..." Vamos voltar à fala anterior.

RAPAZ: Quem era o rapaz com a cabeça enfaixada?

2º RAPAZ: Não sei... Os seus bilhetes, por favor?

RAPAZ: Como não sabe? Prendem uma pessoa, arrebentam-lhe a cabeça e ele não sabe... talvez fosse um bandido, um assassino.

DARIO: Vamos, você. (*Indica a moça*) Nesse instante, você deve intervir, deve deixar escapar uma sentença de defesa em relação ao preso: "Não, não era um bandido!".

MOÇA: Não, não era um bandido!

2º RAPAZ: Como é que a senhora sabe?

RAPAZ: Bem... ela sabe, ela o conhece, sabe até o seu nome, chama-se Marco.

2º RAPAZ: Sim, é isso mesmo, Marco Ramberti... A senhora realmente o conhece?

Dario dá sugestões, colocando-se às costas de cada um, dirigindo-se de cá para lá.

MOÇA: Não, não o conheço... eu achava... mas...

RAPAZ: Como não o conhece?... Logo que o viu, ficou lívida, quase como uma morta. E mais tarde, ele a olhava... exatamente como um... como posso dizer... para mim, ele estava apaixonado.

MOÇA: Isso é um problema meu. Cuide de sua vida.

2º RAPAZ: Ah não, esse não é um problema só seu, mas é de todos... eu sou um funcionário público, você sabia? Deixe-me ver os seus documentos... ou...

DARIO: (*soprando ao pé do ouvido*) Você deve chamar a polícia.

2º RAPAZ: Aliás, faça-me um favor. (*Ao primeiro rapaz*) Segure-a aqui, não a deixe fugir... eu vou chamar a polícia. (*O bilheteiro sai*).

MOÇA: Eu lhe suplico, não me arruíne...

Rapaz: Escute, você deve parar de fingir para mim. Conte-me a verdade e eu juro que tentarei ajudá-la.

Moça: Pois bem, sim... eu o conheço... eu sou uma terrorista...

Dario: Não, não, por favor, é preciso desenvolver essa situação, não afundá-la. Uma revelação categórica como esta banaliza... é óbvia. Você deve negar, mas de maneira parcial, para ser crível... você o conhece, mas não tem nenhuma relação com isso...

A CONTRACHAVE

Recomecemos sempre da fala precedente. Vai! (*Indica a moça*)

Moça: Pois bem, sim, eu o conheço... foi meu namorado há alguns anos, depois não tive mais nenhuma notícia dele... eu juro... é a verdade... não tenho a menor idéia do que ele fez... ajude-me. Eles não vão acreditar em mim. Vão me deixar na cadeia esperando julgamento por não sei quanto tempo...

Rapaz: Acredito em você... mas o que você quer fazer?... para onde quer fugir? Além de se arriscar a que atirem em você... A única alternativa seria puxar o freio de emergência e fugir pelo campo.

Moça: Sim, por favor, pare o trem! Daí, eu desço pela janela...

Rapaz: Está bem... segure-se firme então que eu vou puxar (*mima abaixar a argola de ferro*)

Dario: Força! Mimem o chacoalhão... e em conseqüência, acabem um nos braços do outro: cena de amor! Vocês da platéia imitem o chiado, gritando em falsete e batendo fortemente com os pés. Vamos, ação! (*Gritos muito desafinados e grande fragor. Os dois jovens mimam estar sendo atirados de cá para lá, mas com tanto ímpeto e realismo que chegam a bater uma cabeça contra a outra. Acabam abraçados*) Vamos, não foi nada. Um beijo de adeus, assim, para experimentar. (*Executam, embaraçados*) Força, ação... ajude-a a descer pela janela. (*O rapaz ergue a moça e mima fazê-la descer*). Vocês só se esqueceram de baixar o vidro da janela; é a força do amor! Mas não tem importância.

Rapaz: Vai, solta e pula... vamos, força, fuja!

Moça: Adeus!... Obrigada!

Dario chama outros dois rapazes para representarem o papel de policiais. Entram na cabina e encontram o rapaz acusado de ter deixado fugir a terrorista. Querem atirar contra ela pela janela. Para impedi-los, o rapaz confessa que ele era o cúmplice de "Marco" em um roubo. O butim está escondido no estojo do violoncelo. O primeiro policial sobe numa cadeira e mima pegar o estojo.

DARIO: Esperem.... Agora precisamos dar outra reviravolta na história... ou fazemos a moça retornar para salvar o rapaz, pelo qual ela, nesta altura, já está perdidamente apaixonada... neste caso, ela deveria aparecer empunhando uma metralhadora digna de Rambo... ou seja, com três pentes de balas a tiracolo, uma faixa vermelha na cabeça e uma faca serrilhada na boca... mas cairíamos definitivamente na paródia grosseira e estaria completamente fora de tom... Uma outra solução, vamos... (*Aproxima-se dos três e fala-lhes sussurrando; murmúrios de desaprovação de parte do público*) É isso, combinado?... Vamos experimentar desse jeito... Vamos, da última fala.

RAPAZ: O butim está aí dentro do estojo do violoncelo...

O primeiro policial está sobre a cadeira e mima descer o estojo.

2º POLICIAL: O que será este estranho tique-taque? Não será, por acaso, uma bomba-relógio?...

RAPAZ: (*Pula no chão e tenta colocar-se debaixo das cadeiras, tampando as orelhas como se esperasse uma explosão*) Está na hora... joguem o estojo fora, pelo amor de Deus! Joguem o estojo pela janela! (*Dario faz sinais e o segundo policial sugere o gesto de agarrar o estojo e atirá-lo pela janela*) Sim, jogue-o, rápido! Antes que estoure!

2º RAPAZ: Não, pare, é um truque. O dinheiro está dentro do estojo... a moça deve estar escondida lá fora, pronta para pegar o estojo que você está querendo atirar... ela desativa a bomba e, além do mais, vocês ficam sem o corpo de delito... como é que então vocês vão enquadrar esse aí?

1º POLICIAL: (*ao rapaz*) Vamos, abra e a desative...

Os policiais apontam suas armas na direção do rapaz. Ameaçado, ele abre o estojo, tira alguns maços de dinheiro, que os policias agarram no ar. Arremessa também a bomba, improvisando assim outro número de malabarismo. Os policiais, assustados, atiram-se pela janela. O rapaz acena para eles da janela do trem, que está em pleno movimento.

A ABORDAGEM REVERTIDA

Dario acomoda cerca de dez rapazes e moças no palco. Novamente, uma moça senta-se no interior da imaginária cabina do trem. Retira da bolsa um trabalho de tricô e começa a tricotar. Um rapaz entra; nota-se que é muito tímido, ou que não está com a menor disposição para se comunicar, já que se senta no canto oposto, escondendo-se atrás de um jornal aberto. A moça agita-se, muda de lugar, abaixa a janela, a fecha. O rapaz só dá uma olhadela. A moça começa a soluçar enquanto tricota. O rapaz afasta o jornal. A moça vira o rosto, apertando-o contra a parede, junto da janela. O rapaz se levanta e aproxima-se dela.

RAPAZ: O que houve?... Algum problema?

A moça se vira, o rapaz apóia sua mão sobre o ombro dela. Ela se atira em seus braços e, sempre soluçando, cobre-o de beijos e carícias. Dario intervém, afirmando que, com essa solução um tanto paradoxal, a situação se encerra. É preciso, pelo contrário, deixá-la em aberto. A ação é retomada. A moça, mais contida, abraça o rapaz, mas depois se afasta, indo sentar-se no canto oposto. Continua a soluçar. O rapaz se aproxima novamente. Ela então trepa na cadeira, de pé, e aponta-lhe a agulha de tricô como se fosse uma espada. O bilheteiro entra. É uma mulher. Ela agarra o rapaz pelo colarinho e o estapeia. Ele tenta explicar o que está acontecendo para a bilheteira. Ela não acredita nele. Dario, posicionado às costas do rapaz, dá sugestões. A moça intervém e justifica parcialmente a atitude do rapaz. A bilheteira tem certeza de que a moça está mentindo, pois imagina que ela teme ser envolvida em um eventual escândalo. A moça insiste e descreve, rapidamente, como se desenrolaram os fatos. Realiza até uma pantomima reproduzindo os gestos do rapaz, que, por sua vez, se vê novamente nos braços da moça; ela o beija. A bilheteira intervém, obrigando os dois a se separarem. Os dois, em conjunto, se recusam, continuando a se abraçar e se acariciar. A bilheteira explode em lágrimas, indo soluçar em um canto da cabina. Os dois, perplexos, perguntam o que está acontecendo com ela. Ela explode novamente em um pranto sincero. A moça aproxima-se, envolvendo-a pelos ombros. A moça sinaliza para que o rapaz saia, para que as deixe a sós. A bilheteira conta que está desesperada por causa de uma desilusão amorosa. Um colega seu abandonou-a há meia hora. O gesto de afeto a que ela assistiu entre a moça e o rapaz a descontrolou. O rapaz retorna, acompanhado por um outro jovem no papel de colega da mulher. Ele é o homem da relação rompida. O jovem colega agride a bilheteira. Compreende-se que o drama entre os dois foi provocado por motivos de ciúme. Ele acusa a sua ex-amante de ter um caso com o chefe da estação de Viterbo. Ela nega e o insulta. Ele desfere-lhe um tapa, mas depois abraça-a, pedindo perdão e irrompendo também em lágrimas. Todos choram.

DARIO: (*para o público*) Vocês perceberam um fato excepcional? Todos atuaram sem cantilenas, respirando de maneira correta. Pode ser que não impostaram a voz com limpeza suficiente e a incisividade devida... Realmente, alguém do público reclamou da falta de compreensão de algumas falas. Mas, de modo geral, a sensação que vocês proporcionaram em termos de escuta foi agradável. Evidentemente, não existiam grandes invenções vocais, nem gestuais. Podemos dizer que o resultado, como um todo, foi algo naturalista... mas esse é um problema a ser enfrentado em uma segunda etapa. O fato excepcional foi termos conseguido evitar o tom queixoso intrínseco ao aprendiz... e ainda existente em muitos profissionais.

A IMPROVISAÇÃO NO BERLINER

Este método era também utilizado por Bertolt Brecht. Quando estive no Berliner Ensemble, pude escutar as gravações de algumas improvisações muito parecidas com as nossas, mesmo que de outra espécie. Brecht fazia seus atores realizarem essas improvisações durante os ensaios para soltá-los e purificá-los do tom de rotina e do trombetear retórico e falso; vícios em que os atores alemães parecem cair com mais facilidade do que nós.

Outro método utilizado por Brecht era o de obrigar os atores a dar uma longa corrida no grande pátio que existia atrás do palco do Berliner. Em seguida, fazia-os atuar ainda ofegantes, com o fôlego curto, de maneira que ficavam obrigados a achatar ao máximo as suas tonalidades.

TREINO E AQUECIMENTO

Este é um método que, caso aplicado à maioria de nossos atores, os obrigaria a se demitirem em massa. Trata-se de um erro grave, pois o dito treino preparatório é de grande utilidade para o rendimento do espetáculo. Precisamos levar em consideração que nós, italianos, não dispomos de tempo suficiente para a realização de tal exercício, principalmente os atores e atrizes que trabalham em *tournée*: estréias em seqüência, teatros desconfortáveis, palcos atulhados de cenários. Por outro lado, vi companhias afetadas por esses problemas, que, apesar de tudo, repartiam espaço e tempo, realizando o "aquecimento" com incrível fantasia e obstinação. Estou falando também de companhias italianas, naturalmente. Isso sem falar nos orientais, que dedicam horas e mais horas à preparação: exercícios de relaxamento muscular e nervoso, ioga e meditação. Porém, precisaríamos ser fanáticos para pensar em imitá-los; tais ritos estão associados à sua cultura e ao seu particular tipo de teatro.

De qualquer maneira, pessoalmente experimento o efeito positivo de um bom treinamento. Pratico uma corrida de cinco a seis quilômetros, com alongamentos e flexões, duas ou três horas antes do espetáculo, principalmente se estou tenso e preocupado. Em seguida, vou ao teatro, deito em um espaço tranqüilo do palco, envolvido em um bom cobertor, suo à vontade, tomo uma ducha. E, viva!, estou pronto... descarreguei todas as preocupações e sinto-me renovado na justa medida.

Quem decidir levar a sério este método, não deve se esquecer do seguinte conselho, que eu recebi de Moretti quando estreei: para nos erguermos e superarmos o nervosismo que nos acomete antes de entrarmos em cena, nunca devemos recorrer a comprimidos, a grandes goles de uísque ou conhaque, ou a outras substâncias mais ou menos danosas. Devemos, isso sim, dar umas belas pernadas, plantar bananeira, praticar ioga, e, além disso, sauna e ducha à vontade, e, principalmente, subirmos no palco com a idéia fixa de querer, em primeiro lugar, nos divertir.

GÊNIO E DESREGRAMENTO: PRIMEIRA REGRA

Partindo do pressuposto de que no teatro não existem regras, certos atores caem na farra até o dia raiar, à tarde enfrentam um porre de duas horas de dublagem e à noite estão no palco, lúcidos e eficientes, até mesmo portentosos.

Em Paris, há dois anos, fui ao camarim de Carmelo Bene, no intervalo de seu *Macbeth*. Retirou uma garrafa de cerveja do interior de uma grande caixa e ofereceu-me: "Esta é a minha ração diária". Em seguida, indicou-me uma fileira de garrafas vazias, dispostas em filas de três. Comentei que se eu ingerisse aquela quantidade teria despencado no palco nos primeiros cinco minutos da representação. Bene, ao contrário, durante o primeiro ato demonstrou uma veemência incrível, e durante o segundo ato saltou como um cabrito, rosnou, impostou a voz em falsete, disparou uma série de palavras em grande velocidade, mantendo com perfeição os tempos e a coordenação.

Em relação a diversos atores ingleses, como, por exemplo, Peter O'Toole, precisamos prestar atenção em não sacudi-los antes de entrarem em cena, pois verteriam espuma alcoólica pelos ouvidos, igual a uma garrafa de champanhe quente... apesar disso, esses bares ambulantes rendem maravilhosamente em cena a cada noite. Portanto, tudo depende do tipo de teatro que se desenvolve, do organismo de cada um, da relação psíquica e cultural com o fazer teatral e, especialmente, com o conteúdo que se quer transmitir. Isto é, se racional, emocional ou visceral. Por outro lado, garanto-lhes que outros atores igualmente importantes, com o fito de superar o tédio de realizar um espetáculo pela ducentésima vez, ou para superar o estresse de uma estréia, ingerem álcool para adquirir brio e coragem, com a ilusão de estarem atuando melhor... mas trata-se de uma falsa percepção. Já vi dezenas deles, entupidos de uísque, perderem os ritmos, respirarem ofegantes, destoarem e reduzirem os ritmos de maneira preocupante, ou acelerarem sem lógica. E ao final, infalivelmente, mostram-se deleitados com a própria atuação: "Eu estava em grande forma esta noite!". Nenhum de seus colaboradores é corajoso o suficiente para dizer-lhes sem meias palavras: "Você estava péssimo!".

OS *CLOWNS*

Desejo abordar, neste momento, um assunto em que já resvalei diversas vezes sem nunca aprofundá-lo: os *clowns*. O ofício do *clown* é formado por um conjunto de bagagens e filões de origem muitas vezes contraditória. É um ofício afim ao do jogral e do mimo greco-romano, para o qual concorrem os mesmos meios de expressão: voz, gestualidade acrobática, música, canto, acrescido da prestidigitação, além de uma certa prática e familiaridade com animais – ferozes, inclusive. Praticamente todos os grandes *clowns* são habilíssimos malabaristas, engolidores de fogo, sabem usar fogos de artifício e tocam perfeitamente um ou mais instrumentos.

Em *La signora è da buttare*, um espetáculo em que atuavam verdadeiros *clowns* – os Colombajoni (Alberto, Charlie, Romano e a esposa de Alberto, acrobata) –, precisei usar diversos efeitos e jogos acrobáticos do tipo quebra-costas, explosões, evoluções no trapézio, caminhadas sobre pernas-de-pau com molas, quedas a pico em um latão. Os Colombajoni os conheciam e sabiam executá-los à perfeição, ensinando-nos vários outros que não estavam previstos no roteiro. Quase tudo o que fiquei sabendo de e sobre os *clowns* foi por intermédio deles; aprendi até a tocar trombone. Franca aprendeu a subir no trapézio e a realizar a queda, ficando pendurada só pelos pés e com as pernas dobradas. Um ator dotado da complexidade e variedade de técnicas de um *clown* possui uma grande vantagem... não apenas nos papéis cômicos, mas – posso já ver os *pantoufles* do teatro horrorizados – também nos trágicos.

Certos atores vestem uma bolinha vermelha no nariz, calçam sapatos descomunais e guincham com voz de cabeça, e acreditam estar representando o papel de um autêntico *clown*. Trata-se de uma patética ingenuidade. O resultado é sempre enjoativo e incômodo. É preciso convencer-se de que alguém só se torna um *clown* em conseqüência de um grande trabalho, constante, disciplinado e exaustivo, além da prática alcançada somente depois de muitos anos. Um *clown* não se improvisa.

Atualmente, o *clown* tornou-se um animador de festas de crianças: é sinônimo da puerilidade simplória, da candura digna de um convite de aniversário, do sentimentalismo babão. O *clown* perdeu sua antiga capacidade de provocação, o seu empenho moral e político. Em outros tempos, o *clown* exprimia a sátira à violência, à crueldade, à condenação da hipocrisia e da injustiça. Faz apenas alguns séculos, era uma catapulta obscena, diabólica. Nas catedrais da Idade Média, nos capitéis e nos frisos dos portais podemos encontrar representações de cômicos bufos em atitudes provocativas com animais, sereias, harpias, mostrando com escárnio até mesmo o próprio sexo.

O *clown* vem de muito longe: eles já existiam antes do nascimento da *Commedia dell'Arte.* Podemos dizer que as máscaras à italiana nasceram de um casamento obsceno entre jogralesas, fabuladores e *clowns*; e, posteriormente, depois de um incesto, a *Commedia* pariu dezenas de outros *clowns.*

O *CLOWN* E O PODER

Todas as histórias, as situações, as formas de espetáculo dos *clowns* apóiam-se na deformação grotesca da voz, na careta ou *grimace*, na maquiagem muito vivaz. Já vimos como o *Arlecchino*, em sua origem, usava uma maquiagem de *clown,* mas também de *Pagliaccio* (Palhaço), que não é nada mais do que uma máscara da primeira *Commedia* (de 1572, da companhia de Alberto Ganassa). Em uma descrição de Salvatore Rosa, *Pagliaccio* aparece com o rosto pintado de branco e, posteriormente, irá transformar-se no *Gian-farina* (João-farinha) (aludindo ao branco do rosto), até virar o Pierrô.

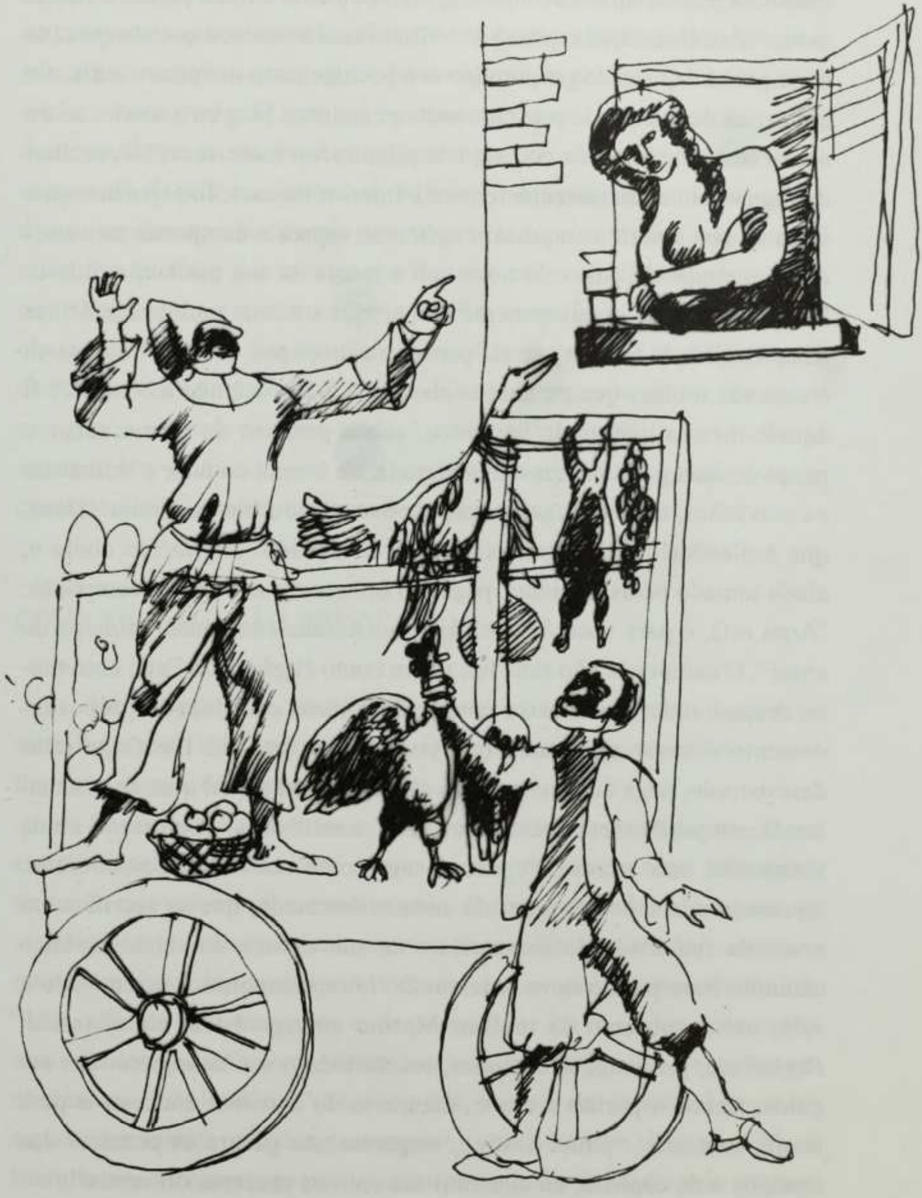
Os *clowns*, assim como os jograis e o cômicos *dell'arte*, sempre tratam do mesmo problema, qual seja, da fome: a fome de comida, a fome de sexo, mas também fome de dignidade, de identidade, de poder. Realmente, a questão que abordam constantemente é de saber quem manda, quem grita. No mundo dos *clowns* só existem duas alternativas: ser dominado, resultando no eterno submisso, a vítima, como acontece na *Commedia dell'Arte*; ou dominar, assim surge a figura do patrão, o *clown* branco (o Louis), que já conhecemos. É ele que conduz o jogo, que dá as ordens, insulta, manda e desmanda. E os Toni, os *Pagliacci*, os Auguste lutam para sobreviver, rebelando-se algumas vezes... mas, normalmente, se viram.

Lembro-me de um número da *troupe* de Cavallini. Auguste e Toni entram no picadeiro, sentam-se ao lado um do outro e começam a tocar. Um toca trompete, o segundo um saxofone. Fazem uma interrupção, discutem sobre a melodia. Auguste escreve na areia misturada com serragem do picadeiro as notas musicais. Tocam com os acordes certos. Chega o *clown* branco e os expulsa: "Aqui é proibido tocar, zona de silêncio, vão mais para lá". Antes de se moverem, os dois *clowns* recolhem em seus chapéus a areia com a serragem em que escreveram as notas. Afastam-se, indo para o outro lado do picadeiro. Arrumam as cadeiras e espalham a areia com a serragem em um pequeno espaço. Recomeçam a tocar, mas, quando chegam no primeiro refrão, desafinam. Estava faltando uma única nota, que tinham esquecido de recolher. Retornam ao local de origem, procuram no chão aquela nota, encontram-na, recolhem um punhado de areia com serragem, dirigem-se ao novo lugar, espalham-na no chão e recomeçam a tocar a sua música. Finalmente, em paz.

O PALHAÇO CAFETÃO

Intrinsecamente a esse feroz esquema de luta pela sobrevivência, encontramos freqüentemente o cinismo destrutivo em relação a todos os valores convencionais da moral: honestidade, respeito humano e fidelidade.

A esse respeito, é emblemática uma farsa antiga em que encontramos como protagonista um *clown* assemelhado tal e qual ao *Pulcinella*. O *clown-Pagliaccio*, como sempre, tem fome. Um outro *clown* entra no picadeiro, o "cafona", clássica caricatura do camponês da Irpinia, arrastando um carrinho abarrotado de toda a sorte de alimentos. O *clown* esfomeado tenta convencer o camponês a vender-lhe um pouco de queijo, salame e meia dúzia de ovos. O camponês quer ver o dinheiro antes. O *clown-Pagliaccio* faz o possível e o impossível para subtrair-lhe alguma comida e colocá-la diretamente no estômago. Mas o *clown* camponês é mais esperto do que aparenta e não abre mão nem de um talo de erva-doce. O *clown* camponês, arrastando o seu carrinho, anuncia seus produtos gritando pelas ruas e passa sob a casa onde trabalha a mulher de *Pagliaccio*. Ela surge à janela, pergunta o preço do frango, pechincha um pouco e volta a entrar. Tão logo o *clown* camponês afasta-se,



Pagliaccio chama sua mulher à janela e começa a fazer uma cena de ciúme: "Já entendi tudo – diz – você se apaixonou por aquele belo jovem camponês!" "Eu? Mas se nem o vi, se nem sei como ele é!". *Pagliaccio* faz uma descrição estupenda do camponês e garante que, quando a mulher apareceu à janela, ele ficou com o rosto pálido e exclamou: "Meu Deus, que esplendor!" "Tanto isso é verdade que ele quis lhe dar a galinha quase de graça... Se você pechinchasse um pouco mais, ele era capaz de lhe dar de presente todo o carrinho. Mas eu a alerto: se eu a vir ciscando outra vez com aquele pilantra, eu mato você!". A mulher de *Pagliaccio* entra novamente para o interior da casa, lisonjeada com a idéia de sua grande conquista. *Pagliaccio* espera o camponês no caminho e quando ele passa de novo sob a janela de sua mulher, agride-o: "Você deve parar imediatamente de cortejar a minha mulher... e deixar de aproveitar do fato de que ela perdeu a cabeça por você!!" "Mas quem é essa sua mulher que eu nem conheço?!" "Ah, você não a conhece? É aquela mesma que ainda há pouco, sob o pretexto de querer saber o preço de uma galinha, apareceu à janela... e tremia ao falar e brilhavam os seus olhos, tanto que, assim que você se afastou, ela exclamou: 'Deus, que esplendor!'" O camponês sente-se lisonjeado. *Pagliaccio* chora e, ainda tomado pelas lágrimas, pega um bilhete e o entrega ao camponês: "Aqui está, é para você. Está escrito: ao Adônis camponês, príncipe do amor". O camponês não sabe ler, assim como *Pagliaccio.* Este, entretanto, despudorado, declama o conteúdo do bilhete, cantando despropositadamente o amor atordoante que possuiu sua mulher. Ele finge estar desesperado, pega uma cenoura do carrinho, com a qual quer se apunhalar. O camponês tenta consolá-lo. Surge a mulher de *Pagliaccio,* ainda lisonjeada, mas arredia. *Pagliaccio* age como um rufião despudorado, representando o personagem do amante derrotado, que se sacrifica em nome da felicidade do camponês e de sua esposa, deixando assim o caminho livre para o novo amante. O *clown* camponês é incentivado a subir até o aposento da mulher. Mesmo envergonhada, ela consente. *Pagliaccio,* gritando, às lágrimas, revela todo o seu desespero. Em seguida, tranca o portão a chave, acerca-se do carrinho e arrasta-o para longe, cantando: "Cruel destino, enquanto uns gozam os prazeres dos sentidos e do espírito, eu contento-me com os prazeres do ventre".

No vasto repertório dos *clowns* existem também burlas aparentemente pueris. Por exemplo, um *clown* diz ao outro: "Vamos brincar de abelha fazendo mel". O primeiro *clown* mima esvoaçar de cá para lá. O outro deve lhe dizer: "Oh, abelha, abelhinha, dê-me o seu doce mel". Então, o *clown*-abelha – PSST-CHUÁ! – espirra um jato de água capaz de provocar uma inundação. O *clown* palerma, totalmente ensopado, gargalha divertido e quer, agora, fazer o papel de abelha. Vai até a coxia, enche a boca de água, esvoaça em torno do outro *clown*, que se faz de desentendido e nunca lhe dá a ordem: "Abelha, abelhinha, dê-me o seu doce mel". O palerma sufoca-se, baba-se todo com a água. Tenta novamente, enchendo a boca mais uma vez, retorna; o outro faz uma graça... aliás, faz gestos e fala coisas que fazem o outro rir. O palerma tenta a custo segurar a água na boca, mas por fim cospe tudo, se ensopando. O *clown* esperto ri às bandeiras despregadas. O palerma então retira de dentro de sua enorme calça o bico de uma mangueira de bombeiro. A mangueira estende-se para além das calças, alcançando um hidrante externo. Um tremendo jato de água irrompe. O palerma então investe contra o *clown* esperto e não o afoga por milagre.

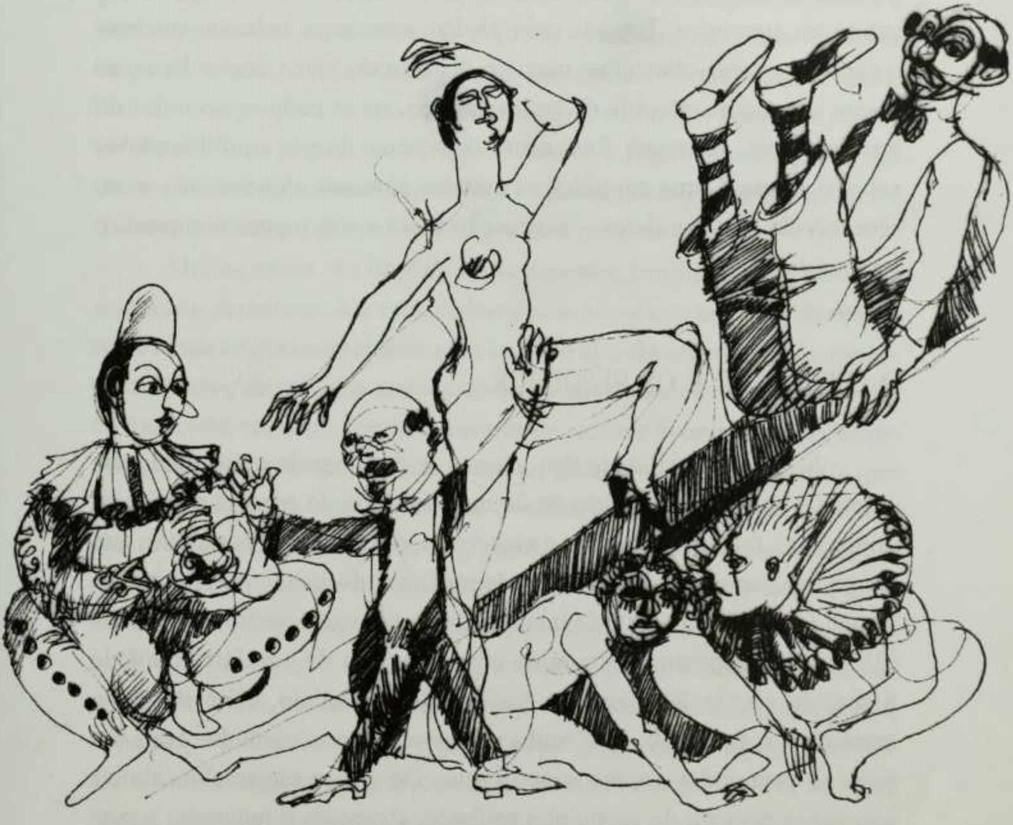
COMA-ME, MAS NÃO ZOMBE DE MIM

Com freqüência, acontece do *clown* perdedor virar o jogo, pois salta-lhe a mola do "agora chega!". Ou seja, perdido por perdido, resta-lhe uma chance de acabar triunfando.

Em Paris, há muitos anos, no Circo Medrano, assisti a um número extraordinário de *clowns* em conjunto com animais, a mais bela apresentação que presenciei em minha vida. O domador de leões pergunta se alguém deseja entrar na jaula com as feras. Um espectador levanta a mão. "Ah, bravo! – exclama o domador. – Eis um homem corajoso!". "Não, não, eu só quero saber onde posso fazer xixi". O domador continua a encorajá-lo: "Vamos, senhor, relaxe, não decepcione aquelas senhoras que o aplaudiram". Em seguida, atrai-o em direção à jaula. O espectador insiste que deseja somente ir ao banheiro. Em vão. Ele é literalmente arremessado para o interior da jaula. Tomado pelo pânico, agarra-se às barras, tentando uma escalada. Os leões cercam-no, cada vez mais próximos, cheirando-o. Na tentativa de fugir, o *clown* – o falso espectador – cava um buraco sob a jaula. Um dos leões agarra-o pelas calças, na altura do traseiro, e puxa-o para fora do buraco, depois levanta-o e o deixa cair no chão, estatelado. O *clown*-espectador então se enfurece. Afinal de contas, poderia aceitar o fato de ser devorado por um leão, mas nunca de ser vítima de zombaria, pego literalmente pelos fundilhos. Desse modo, ergue-se num pulo e desfecha um tremendo tapa no focinho do leão. O leão geme e recua impressionado. Os demais leões, também amedrontados, dão grandes saltos, aqui e acolá pela jaula. O domador precisa intervir para defender as pobres criaturas, e é também estapeado. Por fim, o *clown* assume o papel de leão: repete todos os movimentos das feras, chegando a superá-las em agilidade e nos rugidos. Pula nas paredes da jaula e atravessa o círculo de fogo. Eis aí, novamente, saltando aos olhos, o desfecho moral evidente: "Pode-se perder tudo, até a vida, mas, por Deus, a dignidade nunca!".

OS CAVALLINI NO ARAME

Outro elemento chave do jogo *clownesco* é a situação surreal, superando qualquer regra e qualquer lei da física. Os Cavallini realizavam um número espetacular que ilustra perfeitamente o que estou querendo dizer. Uma acrobata, com um físico notável, muito elegante, dança sobre um arame estendido nas alturas. Enquanto isso, o *clown*, no picadeiro, varre o esterco deixado pelos cavalos que se apresentaram há pouco. Golpeia com uma *volée* uma pelota de esterco e joga-a na direção da saída. Nesse mesmo instante, a bailarina no arame terminou um volteio de seu repertório. O público aplaude. O *clown*, convencido de que o aplauso seja para ele, graças a seu último *exploit* de lançador de esterco de cavalo, agradece. Põe-se a ziguezaguear ao redor de todo o picadeiro, como um garanhão exibicionista. Entrementes, a bailarina realizou suas últimas proezas e o público está aplaudindo com redobrado entusiasmo. O *clown*, imaginando ainda que os aplausos são para si, imita o cavalo com maior convicção. Finalmente, percebe a bailarina



volteando nas alturas e fica olhando-a, encantado. Entusiasma-se cada vez mais por ela, a ponto de ficar apaixonado pela mesma. Quer alcançá-la a qualquer custo, ficar próximo dela. Para atingir seu propósito, vai procurar uma escada. A princípio, encontra uma escada muito curta, na qual começa a subir, para logo cair estrepitosamente. Em seguida, consegue encontrar uma escada muito comprida, que apóia no arame em que a bailarina se apresenta. Começa a subir, mas os pinos que compõem os degraus vão se soltando atrás de si; o *clown* não percebe, tamanha é a paixão que o move. Continua a subir, mas isso exige dele uma força e agilidade enormes, pois ele só pode utilizar os braços. A bailarina no arame possui um guarda-chuva. O *clown*, antes de iniciar sua escalada, também arrumou um, todo escangalhado, que carrega debaixo do braço. Arrisca-se no arame, andando com as mãos nos bolsos. Finge desinteresse pela moça. Casualmente, ele olha para baixo e, de súbito, se atemoriza. Tomado pelo pânico, escorrega, balança, cai, mas o cabo do guarda-chuva que mantém debaixo do braço engancha-se ao arame e o segura. Depois de muito esforço, retorcendo-se ao redor do guarda-chuva, consegue finalmente colocar-se de pé, equilibrando-se sobre o arame. Como em todos os grandes números *clownescos* – esse, sem dúvida, era um deles – a situação beira e até supera o surreal, o impossível.

O PORQUINHO E OS REPOLHOS

A grande habilidade dos *clowns* e dos jograis para manipular objetos e situações aproxima-se do mágico, fazendo parecer possível o impossível, falso o verdadeiro e vice-versa. A anedota do porquinho que não existe, originária da moralidade medieval do ladrão salvo por São Roque (retomada mais tarde também pelos *clowns*), confirma à perfeição esse pressuposto. Retirada de uma coletânea de novelas morais de Siena, do século XIV, narra a história de um ladrão, além do mais, mentiroso e fanfarrão, que rouba um porquinho e esconde-o em um saco. O porquinho grunhe e se debate. De armas em punho, alguns homens, à procura do porquinho roubado, alcançam o malandro e perguntam-lhe o que contém o saco. O ladrão responde que são alguns repolhos. Porém, nesse exato momento, o porquinho grunhe. O jogral finge ter-se machucado e ter lançado o gemido. Atraídos pela passagem de um outro personagem suspeito, os homens armados vão embora. Ao se ver sozinho, o ladrão decide matar o animal, mas percebe que se trata de uma tarefa árdua, pois o leitão agita-se e remexe-se teimosamente. Em primeiro lugar, ele golpeia-o com um bastão, em seguida, procura degolá-lo com uma faca, e, por fim, tenta sufocá-lo. Em cada uma das vezes, o leitão, aparentemente morto, volta a se agitar e a luta recomeça.

Entrementes, surge o camponês de quem foi subtraído o porquinho. Auxiliado pelos homens armados, aprisionam o malandro e o arrastam perante um juiz. Pelo caminho, o grupo passa defronte a uma capela dedicada a São Roque. Conseguindo escapar por um momento da atenção dos guardas, o ladrão cai de joelhos diante da imagem do santo e implora para que ele o salve. O malandro sabe que se o considerarem culpado vão despedaçar-lhe as juntas dos ossos e cortar-lhe as orelhas. Esta era a regra para os ladrões reincidentes, como ele. Perante o juiz, o ladrão continua sustentando impavidamente o argumento de que no interior do saco só existem repolhos. O saco então é aberto e... milagre! Dentro, encontram-se apenas três grandes repolhos roxos.

Muitas vezes, ao final da representação, irrompia uma discussão acalorada. A maioria dos espectadores acreditava que no saco, durante a representação, havia realmente um leitão e que ele era morto. Os espectadores imaginavam que a troca do leitão morto pelos repolhos ocorria no momento em que o jogral atirava-se de joelhos diante do santo, aproveitando-se da cobertura oferecida pelos guardas. O jogral garantia que não era nada disso, que não existia nenhum animal dentro do saco. Era ele mesmo que, com mímica, voz, gestos das mãos e dos pés, conseguia dar a impressão de que havia realmente um leitão dentro do saco. Mas o público, em sua maioria, não se dava por vencido, aliás, tachavam-no de fanfarrão. Então, certo dia, o jogral entrou no palco, introduziu no saco, à vista de todos, um leitão verdadeiro e começou a fazer a cena em que o matava. Porém, dessa vez, as reações do leitão foram menos verossímeis, com grunhidos e agitações fora do tempo e improváveis, ou seja, falsas. O público começou a gritar: "Espertalhão, agora sim é que você colocou os repolhos dentro do saco e é você que grita e se esgoela para fazer o truque!". O jogral parou de atuar, abriu o saco e, milagre, dentro dele estava o porquinho sanguinolento. Moral: o porquinho verdadeiro pareceu falso para os espectadores; somente quando o jogral, por meio de gestos e da voz, reproduziu a agitação desesperada do animal, este pareceu verdadeiro. Assim sendo, voltamos a reforçar o seguinte argumento: em teatro, somente o falso é autenticamente real.

O INDIANO PROVOCADOR

Os *clowns* existem em praticamente todos os gêneros teatrais, de todos os tempos e países. No teatro chinês, vi *clowns* realizando a famosa sarabanda da cadeira. Dois ou três *clowns* tentam apossar-se de uma única cadeira existente no palco. Retiram-na com destreza, um do outro, de sob o traseiro, provocando quedas estrepitosas ao subtraído de turno. Inicialmente, a competição está limitada a truques para distrair o detentor provisório da cadeira; em seguida, cometem-se atos de uma violência espantosa. Os *clowns* executam rolamentos e até mesmo saltos mortais com a cadeira colada no traseiro, para não perdê-la. Desenvolvi esse mesmo jogo no *Histoire du soldat*, de Stravinsky, que montei para o Teatro Scala, de Milão. O tema envolvia a luta pelas cadeiras de governo dentro do parlamento da ilha feliz. Nesse caso, a sarabanda era conduzida por quinze mímicos-*clowns*, lutando pela posse de sete cadeiras, em uma seqüência coletiva de quedas estrondosas, de grande efeito cômico.

Sabemos que nas comédias de Aristófanes as *gags clownescas* estavam na ordem do dia: quedas de rachar o pescoço, um repertório interminável de pauladas e tapas; sem considerar os *lazzi* mais obscenos. Em *Mulheres no parlamento,* existe o tema recorrente do cômico no papel do velho arriado, cujo falo desponta como um grande penduricalho sob o "saiote". Toda vez que o velho senta-se, lança gritos: o penduricalho foi esmagado! Ajeita-o com cuidado, colocando-o de lado, até que chega um imbecil e senta em cima dele.

Em *Lisístrata,* entram em cena personagens *clownescos* com falos eretos de dimensões bem acima do padrão. Um deles, o gigantesco

Lacedone, por meio de seu "rolo de estender massa", transpassa um velhinho petulante, que se vê cavalgando o falo do estrangeiro, imaginando montar um monstro marinho. No teatro de rua, em todo lugar e tempo, saltimbancos, *clowns* e jograis apresentam espetáculos muito similares. Em todos os países encontramos o *clown* apresentando-se em lutas grotescas com animais verdadeiros ou falsos, ou seja, interpretados por outros *clowns* disfarçados. Por exemplo: a luta contra o urso amestrado dos jograis e palhaços armênios, persas e russos caucasianos. Mas eles mesmos montam embates muito cômicos com ursos gigantescos, interpretados por dois *clowns* atuando um sobre as costas do outro, cobertos por uma imensa pele. Dessa maneira, agindo em dupla, os *clowns* transvestem-se de camelos, burros, cavalos, tigres, leões.

A respeito disso há um soneto escrito em tom de aversão por um poeta inglês do século XVI, Thomas Kirchmeyer, um puritano putrefato, que nos dá o testemunho de como os *clowns* de seu tempo se apresentavam nas sarabandas carnavalescas. Ei-lo:

> Vestindo peles adequadas imitam
> ursos e lobos e leões de aspecto feroz
> e touros furiosos. Alguns
> representam grous com asas e pernas-de-pau altas.
> Outros têm o imundo semblante de macacos
> e outros como bufões estão fantasiados.
> Eis a truculenta maneira de festejar Baco
> que utilizam esses papistas obscenos.

No último espetáculo que fizemos sobre o *Arlecchino*, experimentamos tanto o jogo em dupla dentro da pele de um asno, como dentro da pele de um leão. Inspiramo-nos, naturalmente, nas apresentações observadas no circo, não só italiano, mas também oriental; o chinês em particular.

O disfarce junto com a provocação é o elemento de apoio de uma grande quantidade de espetáculos *clownescos* realizados por palhaços itinerantes da Índia. Felizmente, pude assistir em Boston à projeção de um documentário dirigido por John Emigh, da Universidade de Harvard, sobre a história de uma extraordinária família de cômicos indianos. Eles apresentam-se em solos ou em duplas nos mercados, durante as grandes festas religiosas, em meio a uma multidão de milhares de pessoas. Chegam disfarçados de santarrões e parodiam os mesmos. Grande parte do público acredita que são santos autênticos, tratando-os com respeito e temor. Mas, gradualmente, os *clowns* vão realizando ritos cada vez mais contraditórios e irreverentes, conseguindo arrancar grandes gargalhadas do público perspicaz e despertando a indignação da maioria dos espectadores e dos fiéis obtusos e fanáticos. Outras vezes, interpretam o papel de loucos dos mais variados tipos: loucos de amor, que vêem em cada mulher da platéia, inclusive nas mais decaídas e pesadonas, a sua fabulosa enamorada. Porém, o louco mais divertido é o louco fanático pelo político da moda, a quem o *clown* vai enaltecendo com elogios tão desmedidos que, ao final, revelam ser, por efeito contrário, uma verdadeira e apropriada zombaria. Eles também se apresentam transvestidos de mulheres.

Particularmente, um transvestimento chamou minha atenção. Foi o de um personagem de esposa, a quem o marido acabou de cortar o nariz. Evidentemente, o *clown* estigmatiza em sua exibição truculenta a prática terrível ainda realizada em muitas regiões da Índia, aquela que pune a mulher infiel com a amputação de seu nariz. Com o rosto sangrando, vestindo um capuz de couro que finge mascarar o nariz decepado, o *clown* apresenta-se aos gritos na praça. O transvestimento é forçado, mas muito crível. Inicialmente, parte do público acredita que se trata de uma ação real. Certas pessoas se compadecem da pobre mulher, outras maldizem o ato bárbaro e desprezível, terceiras insultam a mulher, considerando-a uma vagabunda que foi justamente punida. A fêmea *clown* acusa certos homens, os mais obtusos e reacionários, identificando-os com seus ex-amantes, humilha-os e os enfurece. Em seguida, estimula-os a voltar com rapidez para suas casas e fazer o mesmo com o nariz das próprias esposas, incluindo ainda a velha mãe, a cadela do quintal e a melra canora, todas implicadas em vistosos atos de libertinagem. Alguns deles vestem a carapuça e arremetem contra o *clown* com a finalidade de espancá-lo. Nesse momento, ele revela o transvestido que é... em meio às pilhérias do público, que se diverte à custa dos retrógrados que caíram no logro.

O jogo da provocação que inclui uma troça moral de encerramento encontra-se em um grande número de espetáculos medievais, a partir daqueles que inspiraram Boccaccio com as asneiras de seu personagem, Calandrino. Inúmeras comédias dos séculos XVI e XVII foram impostadas sobre armadilhas zombeteiras organizadas por cômicos diletantes e profissionais nas praças de toda a Itália.

É UM SUCESSO! O TEATRO ESTÁ PEGANDO FOGO!

Uma das comédias mais divertidas do período elisabetano, *O cavaleiro com o pilão flamejante,* de Beaumont e Fletcher, está estruturada precisamente em uma dessas troças provocativas. Durante a representação de um drama do gênero cavaleiresco, dois ricos droguistas, marido e esposa, sentados em uma frisa do proscênio, afirmam que estão cansados do andamento mais do que conhecido do drama: os heróis de sempre, as costumeiras donzelas, os magos usuais e monstros a serem combatidos. Propõem então, aliás impõem, que quem interprete o papel do herói seja o seu criado, uma espécie de Calandrino tolo e sem recursos. O novo cavaleiro do pilão flamejante (o pilão é o emblema dos droguistas, mas, neste caso, alude claramente ao falo do criado) comete gafes desastrosas que desconjuntam toda a estrutura do drama e propõe novas situações que recordam aquelas do *Dom Quixote*, de Cervantes. A obra inteira é contraponteada pelas intervenções contínuas dos dois obesos droguistas, que, realmente, impõem-se como diretores, aliás, como *deus ex machina* do drama. O jogo satírico que promove o linchamento da arrogância insolente dos novos ricos é óbvio. O grotesco e a provocação funcionaram maravilhosamente, tanto que, depois de algumas poucas récitas, o teatro foi queimado pelos mercadores da *City* londrina.

O PAGAMENTO DO ATOR

Hoje em dia, quando se diz ator, estamos nos referindo exclusivamente ao profissional. Antigamente, o número de profissionais era muito limitado. A grande maioria era formada por diletantes, ou seja, atores que não recebiam pagamento ou que trabalhavam como ator profissional esporadicamente. Sabemos que *A mandrágora*, de Maquiavel, e o *Candelaio* (*O vendedor de velas*), de Giordano Bruno, duas obras fundamentais do teatro de todos os tempos, nunca foram interpretadas por profissionais, mas somente por grupos de diletantes. Afirmam que o próprio Maquiavel atuava em *Clizia*. A companhia de Shakespeare era constituída, em grande parte, por diletantes que não recebiam um salário fixo, mas um *una tantum*, acrescido de alguma compensação quando atuavam em uma festa de senhores.

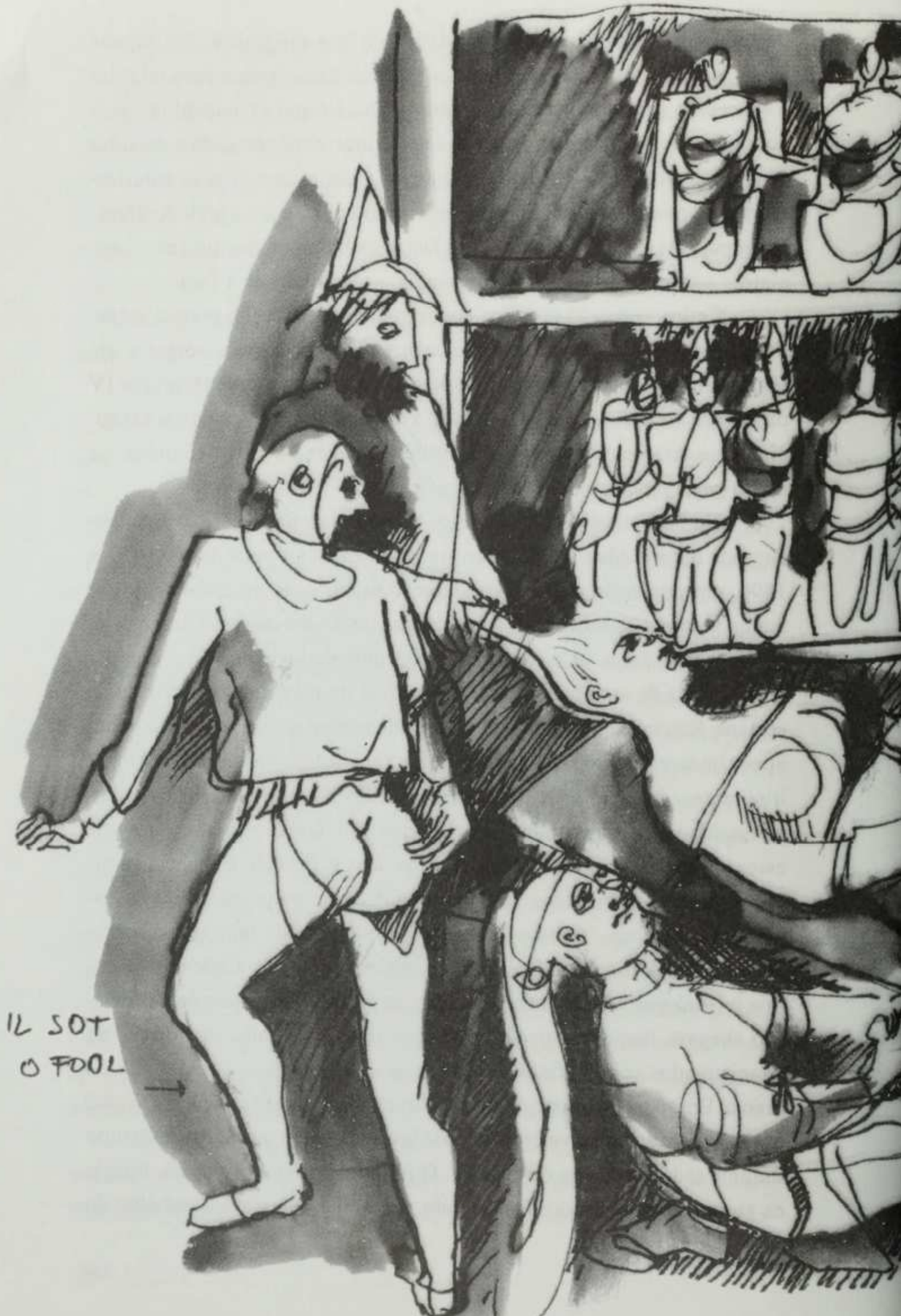
Além disso, diferentemente do que ocorre hoje com uma comédia de sucesso, só raramente um espetáculo alcançava trinta dias de temporada... e não em seqüência, mas ao longo de dois ou três anos. Um espetáculo que conseguia manter-se uma semana em cartaz era considerado um sucesso. *Hamlet* não teve mais de vinte récitas, *O rei Lear* um número menor ainda, enquanto *Medida por medida* teve apenas cinco. Mesmo para os profissionais de sucesso não havia muito a esbanjar, e quase todos possuíam outras profissões para sobreviver. Flaminio Scala, garantiu-me Ferruccio Marotti, possuía um pequena loja de perfumes em Veneza; alguns comerciavam tecidos finos, outros se apresentavam como cantores em matrimônios e terceiros montavam coreografias para os banquetes dos senhores, acompanhando com danças e cantos a entrada de cada prato. O próprio Ruzante atuou inúmeras vezes durante banquetes de núpcias de ricos burgueses, além de Cherea, Francatrippa e outros.

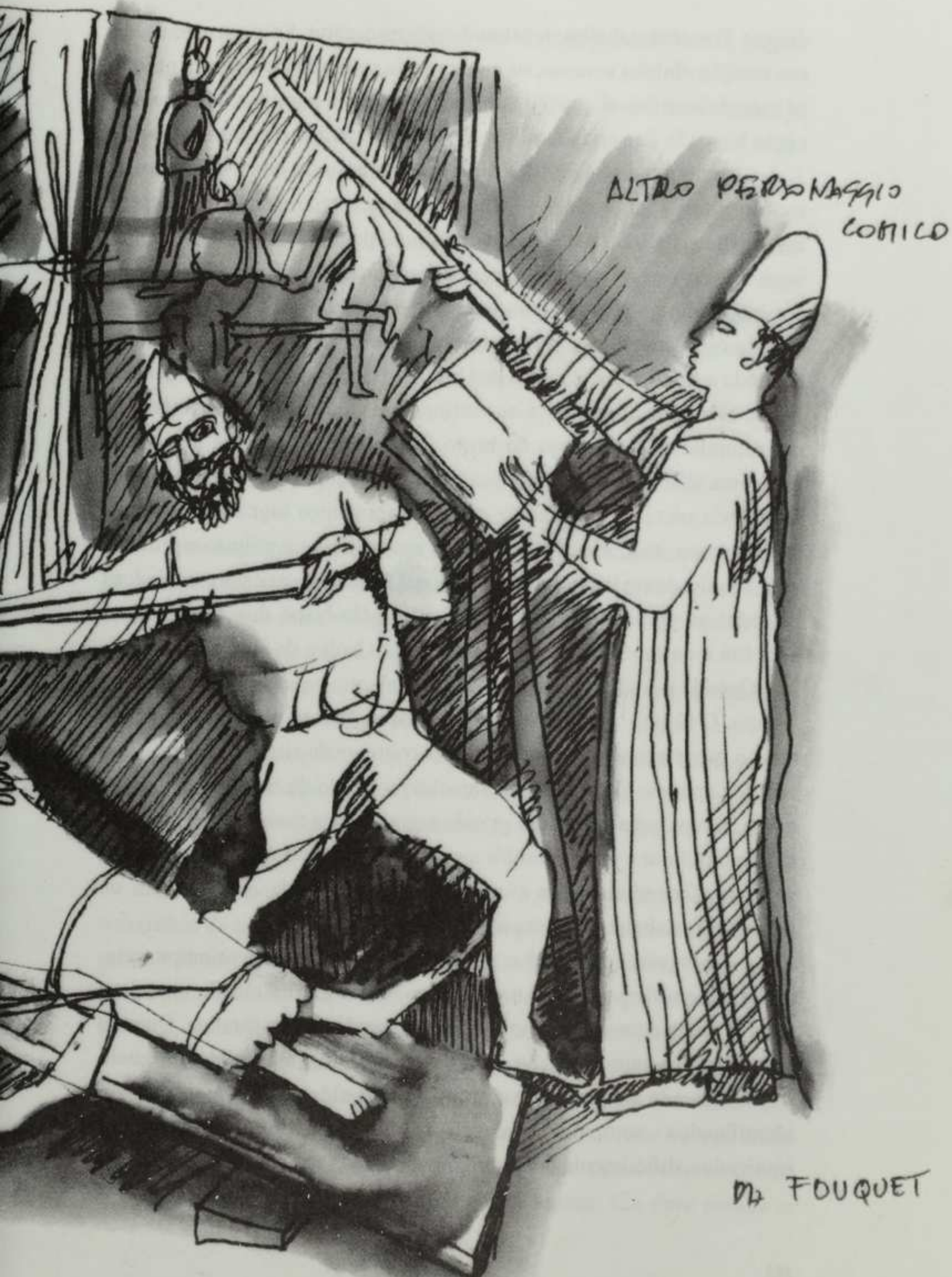
O pagamento era parte em espécie – tecidos, pratarias, etc. –, e parte em dinheiro, mas sempre módicas quantias. Os mais afortunados eram os atores das companhias de príncipes e duques, que recebiam um salário digno e praticamente fixo, mas sob uma condição de servilismo, como já vimos, quase sempre humilhante. Molière precisou submeter-se durante anos a essa situação quando, juntamente com sua companhia, aceitou atuar e produzir somente a serviço de um príncipe.

Quanto aos jograis, aos *clowns* e todos os outros itinerantes que atuavam durante as feiras das cidades e aldeias, esses viviam ao deusdará. Eram pagos em espécie e submetiam-se às taxações e prepotências de toda sorte oriundas das autoridades civis e religiosas. Em alguns casos, essas autoridades recorriam a macetes burocráticos para retardar a concessão das permissões de representação, até que a companhia, "sem condições de permanecer na praça sem faturar, será obrigada a levantar acampamento". Esta última frase integra a carta, que já citei anteriormente, do padre Ottolelli ao cardeal Borromeo, na qual o prelado oferecia preciosos conselhos de como afastar os cômicos das praças – sem alarde, somente por meio da burocracia – reduzindo-os à fome.

Certas vezes, os cômicos conseguiam perpetrar um grande golpe, persuadindo príncipes e ricos mercadores a doar grandes somas e até jóias (é o caso do famoso colar de pérolas ofertado pelo rei Henrique IV da França ao *Arlecchino*-Martinelli). Porém, tratava-se de casos excepcionais e raramente se repetiam. Enfim, o pagamento dos cômicos, de modo geral, não era coisa para se refestelar.

Na biblioteca de Estrasburgo, existem dezenas de leis promulgadas por autoridades administrativas da cidade, no período de 1450 a 1490, em que estão definidos a duração máxima de um espetáculo, os temas a serem desenvolvidos e o preço médio do ingresso a ser pago pelos espectadores. A partir disso, podemos deduzir que uma companhia, depois de uma boa noitada, conseguia no máximo sobreviver uma semana. Katrin Köll coletou parte desses documentos, conseguindo apurar, aproximativamente, os pagamentos recebidos por muitos atores itinerantes, desde a Idade Média até o século XVII. Em certos casos, as comunidades ou as corporações contratavam *clowns* e jograis para que estes as representassem nos espetáculos sacros, fazendo os papéis cômicos e também dramáticos. Cada comunidade ou corporação ficava responsável por uma "estação", isto é, a montagem de uma determinada cena da Paixão ou da vida do santo patrono da cidade. Cada uma escolhia o local que lhe cabia no itinerário do espetáculo, e quando a procissão chegava naquele espaço, detinha-se diante do palco dotado até de panejamentos cenográficos, iniciando-se o desenrolar do fragmento do drama. Em seguida, prosseguia-se na direção das outras "estações". Nesses casos, a corporação ou a comunidade hospedavam o jogral e o seu grupo durante todo o período de ensaios. O jogral distribuía os papéis, dirigia os atores diletantes, coordenava tudo. Em suma, realizava o trabalho do


IL SOT
O FOOL


ALTRO PERSONAGGIO
COMICO
DA FOUQUET

RAPPRESENTAZIONE DEL MARTIRIO DI S. APOLLONIA

diretor. Por esse trabalho, recebia donativos à parte. Se o espetáculo de sua estação obtinha sucesso, os membros da comunidade doavam prêmios especiais ao jogral, que no mínimo permanecia por mais uma semana como hóspede de várias famílias, recebendo comida e outras regalias.

Durante toda a Idade Média, a organização do carnaval era realizada por um comitê eleito – como ainda acontece em Valença e em Siena para o Palio. Cada cidadão contribuía para colaborar com o pagamento de *clowns* e jograis. Em particular, o mais prestigioso dos jograis era escolhido em segredo para interpretar o dublê caricatural do bispo, alcaide ou príncipe, segundo a estrutura administrativa de cada cidade. Em toda a Lombardia, na festa dos bufões, por exemplo, o jogral previamente escolhido apresentava-se vestindo uma máscara que reproduzia – caricaturalmente – o rosto do bispo. Era acompanhado até a catedral com uma grande pompa grotesca, sendo recebido pelo próprio bispo. Este devia oferecer, por hábito, os seus paramentos sagrados ao jogral, que os vestia imediatamente. O jogral então subia no púlpito e proferia uma homilia de caráter zombeteiro, na qual fazia uma caricatura impiedosa de todas as prédicas e os atos realizadas pelo bispo durante o último ano. Era uma espécie de processo sarcástico à obra da autoridade máxima. Quando o jogral possuía um grande talento, aquela prédica deixava marcas. O bispo – quando voltasse a cumprir suas tarefas – estava arriscado a ouvir entre a multidão de fiéis o rumor de risadas reprimidas e sonoros apupos. Conta-se que o arcebispo Guido de Brescia, depois de haver sido parodiado por um grande jogral, nunca mais teve vontade de subir no púlpito e tentou proibir a realização da festa dos bufões no ano seguinte. Incendiaram-lhe a cúria. Precisou fugir da cidade, além de prometer restabelecer a festa imediatamente.

Os jograis que parodiavam o bispo, o alcaide ou o príncipe arriscavam-se em demasia. Por esse motivo, entravam na cidade quando a festa já havia começado, à noite, bem protegidos e mascarados. Quando acabavam sua representação, saíam velocíssimos, escondidos no meio da multidão de aldeões que voltavam às suas aldeias. Porém, se fossem identificados – ao final do carnaval – pelos esbirros dos administradores ironizados, dificilmente conseguiam voltar sãos e salvos para casa. Sendo assim, nessas ocasiões, recebiam um bom pagamento; eram pagos, principalmente, pelo risco corrido.

Em relação aos atores gregos, a história é bem diferente. Como já afirmei anteriormente, os profissionais do teatro grego recebiam pagamentos exorbitantes, cerca de um talento por récita (dezenas de milhões de liras, atualmente). Nas pequenas cidades de província auferiam um pagamento mais modesto, mas excelente de qualquer maneira. Em comparação, os autores ganhavam muito menos... quase uma miséria. Maldosamente, dizem que essa é a razão pela qual muitos autores também desempenhavam o papel de atores, aliás, de protagonistas absolutos das próprias obras, como Eurípides e Ésquilo.

AQUELA OBRA TEM UM DEFEITO: É BELA À LEITURA

Paradoxalmente e também com um certo intento de provocação, há anos afirmo reiteradamente que a única solução para a questão da renovação teatral seria obrigar os atores e as atrizes a escrever as próprias comédias... ou tragédias, se preferirem.

Não é somente uma afirmação espirituosa. *A priori*, se estabeleceria um notável crescimento cultural dos atores e das atrizes, já que, no mínimo, seriam obrigados a ler, a estudar mais, a aprender a sintaxe e a articulação dramatúrgica. Além do mais, teríamos atores mais bem preparados ideologicamente, em condições de saber falar daquilo que estão interpretando.

O atores precisam aprender a fabricar o próprio teatro. De que serve o exercício da improvisação? Para tecer e impostar um texto com palavras, gestos e situações imediatas. Mas, principalmente, para retirar dos atores a falsa e perigosa idéia de que o teatro não é nada além do que literatura posta em cena, recitada, cenografada, em vez de simplesmente lida.

Não é assim. Teatro não é literatura, mesmo quando e a qualquer custo querem enquadrá-la como tal. Brecht afirmava, referindo-se a Shakespeare: "Infelizmente, é belo também à leitura. Esse é o seu único defeito". E tinha razão. Uma obra teatral de valor, paradoxalmente, não deve de nenhum modo parecer agradável à leitura. Ela deve revelar o seu valor somente no momento da realização cênica. Podem falar o que quiserem, mas somente quando vi representadas no palco obras como *Dom Juan* ou *Tartufo*, de Molière, entendi que se tratava de obras-primas. Há algum tempo, assisti à representação de uma comédia de Goldoni que considerava uma obra menor – ao menos assim pareceu-me à leitura. Tratava-se de *Una delle ultime sere di carnevale* (*Uma das últimas noites de carnaval*). O diretor limitou-se a realizar uma direção das mais lineares, os atores eram bastante modestos... mesmo assim, poucas vezes senti-me tão envolvido por uma representação teatral. Além de que, para mim, Goldoni, normalmente, nunca me levou à loucura. O que dizer então de toda a obra de Ruzante? Quem é o hipócrita que quer nos fazer crer que seja uma grande produção literária? Realmente, durante séculos, os textos de Beolco permaneceram obscurecidos, pois não se encaixavam nos padrões literários, não eram homologados: obras escritas em dialeto, desenvolvendo temas ligados a fome, sexo, miséria, violência... não podiam pertencer ao panteão do "sublime" artístico.

Por outro lado, o conflito entre pessoas de teatro e literatos é interminável. Já vimos como Diderot nutria grande ressentimento e desprezo pelos cômicos *dell'arte*. Se querem diversão, aconselho a leitura dos artigos em que Gozzi e Ferrari (dois exímios escritores de Veneza) linchavam o homem de teatro Goldoni. Podemos colecionar espessos volumes de libelos, compostos de fel e extrato de veneno, que acadêmicos lançam a rodo contra aqueles que escreviam para o palco. O próprio Shakespeare recebeu uma infinidade de insultos dos eruditos de anel no dedo mínimo e o desejo de louros nas nádegas. Eles o chamavam de "tagarela insensato", "balança-cenários", "anelador de vidros coloridos"... O mesmo aconteceu com Molière. Eurípides foi também vítima dos insultos espantosos do reacionário, mesmo que muito talentoso, Aristófanes.

Obviamente, a vantagem de um autor que também atua é a de poder sentir sua voz e a reação do público logo que põe as primeiras falas no papel. Escreve uma entrada ou um diálogo com outros atores sem imaginá-la a partir do ponto de vista da platéia, mas, ao contrário, enxerga-a diretamente realizada no palco e projetada sobre o público. Parece pouco... mas foi, por exemplo, a grande descoberta de Pirandello: "aprender a escrever estando no palco". Pirandello não atuava, mas vivia em simbiose com os atores. Para montar suas comédias, chegava a transformar-se em diretor da companhia e a primeira atriz da mesma era freqüentemente a sua mulher. Comprometia os seus recursos no teatro, até o último centavo. Não era como aqueles que levam o texto debaixo do braço, propondo o seu trabalho diretamente ao empresário. Era nos camarins e durante os ensaios que ele escrevia e reescrevia suas comédias, até o último minuto antes da estréia. É famosa sua briga com a Borboni, pois Pirandello, esse louco, queria que ela aprendesse uma nova fala, de três páginas, perto do desfecho da peça, precisamente na noite de estréia. Os velhos atores contam que mesmo depois da estréia, e até o último dia da temporada, Pirandello repensava, reescrevia e propunha mudanças.

SEXTA JORNADA

Aviso desde já que irei incluir uma surpresa nesta última jornada. Um surpresa agradável em todos os sentidos, é o que espero. Para começar, porém, desejo evocar uma conversa que mantive com Ferruccio Marotti, diretor de pesquisa teatral do ateneu romano. Falávamos, na ocasião, da programação de diversos teatros, enumerando as propostas de montagem para a temporada teatral, comentando a seleção de textos e a sua realização pelos diretores. Em uníssono, exclamamos: "Estamos diante de uma verdadeira elegia da morte, da sagração cemiterial do descompromisso". Sendo assim, o que faríamos então? Ficaríamos observando, faríamos caretas e gestos obscenos? Bateríamos na madeira para esconjurar a aproximação horrenda do canto fúnebre... com o *Dies Irae* e o *Ora pro nobis*?

ULISSES NÃO ESTÁ NEM AÍ

Obviamente, não se tratava de fugirmos do discurso da morte ou, como afirmam certos literatos, da problemática da morte. Mas uma coisa é o pensamento, outra é a idéia fixa. Por exemplo, a morte no teatro grego apresenta-se como o contraponto constante de cada história: no eixo da grande balança de cada vida, o fiel do destino encontra-se solidamente fincado, sem poder ser removido. Nada pode ser modificado ou mudado de lugar, por nenhuma razão e em conseqüência de qualquer esforço. O destino está acima até mesmo dos deuses... e a morte tem um crânio sem orelhas. O essencial de toda tragédia é o destino e a morte. Mas o homem louco não aceita essa regra. Em suas tragédias, Eurípides introduz a possibilidade da mudança pela força e determinação da vontade humana, capazes de alterar até mesmo a ordem absoluta do destino. "Os sentimentos elevados do homem", como são chamados por Eurípides, levam os deuses a modificar suas sentenças e a aceitar até o impossível e o ilógico.

A grande diferença entre Eurípides e Sófocles reside justamente aí. O primeiro apresenta heróis vivendo, com uma paixão avassaladora, situações cujo desfecho está selado. É um jogo de cartas marcadas, no qual o herói sabe que sua aposta está perdida, mas deseja jogar a qualquer preço, até o fim. Diante de tamanha obstinação e generosidade em opor-se ao destino, os deuses com freqüência se comovem, e desencadeia-se o *deus ex machina*. A bordo de uma máquina cênica, os deuses descem do céu e modificam a sorte determinada, alterando o final.

Isso acontece em *Filoctetes*. O protagonista, o próprio Filoctetes, perseguido pelo destino e pelos deuses, é picado na perna por uma cobra venenosa. A perna gangrena. Exalando mau cheiro e gritando de dor, é abandonado pelos amigos (Menelau, Agamenon, Ulisses, Aquiles... pois sim, que grandes amigos!) em uma ilha para ali morrer. Filoctetes resiste, não somente à gangrena, mas também à solidão. No entanto, não irá resistir à armadilha preparada por Ulisses e Neoptolemo, filho de Aquiles, que retornam à ilha com a intenção de prejudicá-lo. Eles desejam roubar o arco prodigioso que esse Robinson Crusoé *ante litteram* usa para conseguir sua comida. O comportamento de Filoctetes é tão limpo e generoso, que o filho de Aquiles, diante dele, sente-se um verme. (Ulisses não está nem aí). O jovem sofre uma crise. (Ulisses não está nem aí). O jovem se revolta contra Ulisses, recusando-se a ludibriar o amigo mais uma vez. Revela toda a orquestração para Filoctetes. Com tranqüilidade, Ulisses abre o jogo: ele é o verdadeiro grande político. Admite que a intenção deles era realmente a de enganá-lo, mas não para obter qualquer proveito pessoal: “Sem o arco prodigioso, Tróia nunca será conquistada, assim sentenciou o oráculo... milhares de jovens aqueus morrerão em vão...”. E dá-lhe retórica aos borbotões. Filoctetes não é nenhum idiota: escuta tudo com um sorriso irônico, respondendo com muita perspicácia e sarcasmo ao raciocínio ardiloso de Ulisses. Entretanto, por fim, ele cede: não por cansaço, mas por racionalidade e nobreza de espírito. “Levem o arco... o meu papel chegou ao fim”. Nesse momento, o céu se abre e o famoso navio com os deuses desce: “Não vamos permitir o sacrifício desse homem. Ele é mais digno do que nós!”. Eis a grande catarse, a reviravolta final: o público deseja essa solução, tem necessidade de que “a esperança inunde a miséria do homem, como a enchente da primavera que os campos fecunda”.

Naturalmente, existe a outra solução, qual seja, a de aceitar a derrota, por meio da lógica pessimista e do elogio da impotência e do abandono. Eis aí a elegia da morte... que, sinceramente, não aceito... não só no teatro.

A PAIXÃO DOS CROATAS

Em Zagreb, assisti a um mistério em croata: *A morte do vilão.* É a história de um jovem camponês que, ao se rebelar corajosamente contra os poderosos locais, é vítima de uma inacreditável seqüência de humilhações. Resiste, mas sucumbe ao final. Antes de morrer, entretanto, incumbe o seu mais querido amigo de proferir o encômio. Esse é um ritual muito antigo, no qual o amigo escolhido deverá identificar-se com o morto, ou melhor, tomar o seu lugar, assumindo quase o mesmo semblante. Irá vestir as roupas do defunto, tentando imitar sua voz e seus gestos até onde lhe for possível. O amigo monta sobre o caixão e começa a narrar a vida do falecido, mas usando a primeira pessoa. Inicialmente, dirige-se à mãe e agradece por tê-lo colocado no mundo e cuidado de sua criação. Em seguida, beija as mãos do pai e recorda a primeira vez que ele o levou à caça consigo. Ao irmão maior, lembra de quando lhe ensinou a cavalgar. Levanta-se, mima as desancadas do cavalo, os tombos. Batendo os pés e as mãos, os amigos imitam os relinchos do cavalo. Daí agarram o jovem e jogam-no para o alto. O jogo transforma-se numa dança. Todos os presentes erguem um cálice com vinho e bebem. Um acordeão e dois violões sustentam os gritos e o canto. Dançam em torno do caixão. O amigo dublê do morto encontra uma moça. É a viúva. Ambos se sentam sobre o caixão. Falam e riem. O jovem refaz uma antiga declaração de amor. Fingem uma briga. Os amigos intervêm. Juntos, voltam a dançar. Os algozes do jovem também aderem ao jogo. Declaram-se arrependidos de sua infâmia. Porém, são impedidos de entrar na roda pela mãe e ela ainda apanha a garrafa de vinho das mãos do "filho", pois ele já a oferecia para os recém-chegados. A mãe grita: "Vocês fizeram as suas más intenções retrocederem e eu acredito em vocês. Mas agora façam o tempo retroceder para eu ter o meu filho de volta! Só então deixarei que participem da festa!". A cena acontece em dois planos. No superior, estão os proprietários de terra, o bispo e o príncipe. A dança torna-se cada vez mais frenética. Os poderosos desaparecem do plano superior. A comitiva então em conjunto sobe, os amigos carregam o caixão sobre os ombros e o transportam para cima do praticável. Em seguida, depositam o féretro. Todos saem de cena e retornam arrastando uma árvore com tronco, galhos e raízes. Plantam-na sobre a tumba. As raízes começam a se mover, estendem-se para baixo e roçam a tampa do caixão. O truque é muito simples: alguns atores posicionaram-se de bruços no interior do tronco e enfiaram seus braços nas ramificações das raízes, empurrando-as para baixo com as mãos. A tampa do caixão é suspensa. O cadáver é levantado, sendo envolvido pelas raízes. Colocado no interior do tronco da árvore, fazem-no subir lentamente, desde baixo. Em seguida, o jovem camponês reaparece montado sobre um galho da árvore.

Conforme me garantiram, trata-se de um mito anterior ao de Dioniso. A árvore renasce para a vida a partir do cadáver transformado em adubo. A natureza é a mãe dos homens e oferece-lhes a possibilidade de reviver como folha, fruto, galho. Não é apenas catarse. Serve como garantia de que não somos finitos. O ritual serve para repropor a presença do falecido na memória de uma coletividade. O homem e a mulher – eles afirmam – morrem realmente só no momento em que a coletividade acaba por esquecê-los, quando deixa de contar histórias sobre eles. E para não se cair no esquecimento, é preciso viver histórias dignas de serem contadas. O morto vive na árvore, mas vive ainda, obviamente, na mente e no corpo de cada homem ou mulher com quem ele trocou afeto, amizade, solidariedade. Toca-me essa abordagem sobre a morte. E não casualmente, nasce do teatro popular. Um teatro e uma cultura que sabem enfrentar com ironia desde o discurso sobre as leis divinas até o livre-arbítrio.

DIÁLOGO COM O LÚCIFER DE BONVESIN

Vamos tratar do caso de Bonvesin de la Riva, escritor de uma língua não reconhecida oficialmente – o lombardo – , exilado em recônditos espaços das antologias de poesia. Entretanto, é um dos poetas mais interessantes da Idade Média, principalmente porque é um laico, por definição. Lançou violentas girândolas de ceticismo irônico contra os dogmas da escolástica e inventou a dialética do humanismo. A obra em que apresenta o embate entre a Madona e o demônio é praticamente desconhecida. A idéia de confrontar a mãe de Deus e o "inimigo" já é extraordinária, mas, além disso, dava oportunidade ao "inimigo" de se pronunciar... Devemos levar em conta que a democracia de então fazia fronteira com a hiperutopia (o contraste data de meados do século XIII, portanto é anterior a Dante). Prestando um mínimo de atenção, vamos constatar que o diabo se assemelha inacreditavelmente ao homem, sendo as razões de um iguais às razões do outro. Ei-lo, é ele, Lúcifer em pessoa que fala:

> Da po'ke De'savea
> avant m'aves creao
> ke per un soleng pecao
> eo me saré perduo
> crear no me dovea
> no me dovea crear.

Tradução: "Se Deus sabia, antes mesmo de me criar, que por apenas um só pecado eu haveria de me perder, criar não me devia, não me devia criar". E depois prossegue (traduzo livremente): "Se quisesse, podia ter-me salvo, bastaria ter-me feito mais santo, mais sábio e mais prudente, sólido e incorruptível como uma torre de marfim. Mas, ao invés disso, incutiu-me, como doença, o prevalecer da vontade, para logo fazer-me cair".

Ou seja, Deus é violentamente acusado de fraudar o jogo, preparando com antecipação o baralho para poder disparar sua armadilha de uma só vez. Mas por quê? Com que propósito? Por que fabricar um inimigo? Quem sabe Deus também precisava de um antagonista? O negro para exaltar o branco, o mal para perceber o bem. Não existe nada mais entediante do que um mar espelhado, sem vento e sem ondas... isto é, sem contraste. Imaginem o Pai Nosso afogado em uma criação sem contradições, sem abalos e sem dialética, numa geometria privada de ângulos, na qual as retas correm todas até o infinito. Então, o que fazer? Montar uma comédia, com passagens grotescas e trágicas, em que os atores imaginam estar improvisando, entretanto o texto já está impresso.

O PRESTIDIGITADOR ÉPICO

Agora, sinto muito, mas antes de despedir-me – vocês logo entenderão o porquê – preciso denunciar uma agressão da qual fui vítima indefesa, ocorrida no saguão do Teatro Argentina, enquanto conversava com um grupo de jovens participantes destas "jornadas"... Falávamos acerca da "quarta parede", especialmente das provocações para retirar o público da condição passiva de espectador desalentado. De súbito, uma jovem e bela morena avançou em minha direção proferindo uma montanha de insultos: inicialmente, acusou o grupo da *Comune* de realizar apresentações que freqüentemente só recorrem a um humor do tipo mecânico, de certa maneira externas ao jogo teatral propriamente dito, e que permanecem quase sempre circunscritas ao palco. Em seguida, afirmou que – referindo-se a *Clacson, trombette e pernacchie* – as provocações desprendidas a cada gesto quase nunca mencionavam questões políticas, mas, pelo contrário, os tropeços e os incidentes eram usados com o fito de distrair o público, assemelhando-se à técnica empregada pelos prestidigitadores para preparar, ocultamente, o truque de efeito que invariavelmente deixa a platéia estupefata, maravilhada.

Que belíssimo linchamento, não? Pois bem, ainda não satisfeita, já na platéia, ela retomou a discussão. Supliquei-lhe para que, ao menos, não esfolasse a planta dos meus pés. A ferroada veio célere: lembrou-me que a arte de pelar vivo o próximo ela havia aprendido exatamente comigo. Assim, sem alternativa, precisei escutar sua súplica (modo de dizer), em que ela desejava saber se eu reputava ainda como "épico" o fato de atuar entretendo-me com o público e envolvendo-o no jogo das provocações. Pimba! Golpe de misericórdia, não? Em todo caso, devo agradecer-lhe, já que isso irá me permitir introduzir a surpresa que anunciei no início desta jornada: Franca! E justamente a ela caberá o ônus da resposta. Assim, parece-me chegado o momento de sair de cena, pois a partir de agora a palavra vai estar com Franca.

A FILHA *D'ARTE*

> Recebida com uma salva de palmas, Franca Rame entra. Agradece. "Não exagerem... Assim, ao invés de me encorajarem, vocês vão acabar me enlouquecendo... ficarei exaltada... perderei a cabeça... e acabarei convencida de que sou um homem...". (Nesse instante, em meio à hilaridade geral, indica Dario com um gesto). Quando o público se acalma, começa a falar.

Antes de mais nada, concedam-me a oportunidade para uma breve introdução. Como Dario já lhes contou, nasci filha *d'arte*. Comecei a atuar com oito dias de vida, ainda entre os braços de minha mãe. Fazia o papel do filho de Genoveffa di Bramante. Não tinha muito texto e atuava de forma um tanto quanto naturalista. Eu sabia muito pouco de interpretação épica e distanciamento. Por sorte, mais tarde, quando jovem, comecei a representar textos clássicos, como *Romeu e Julieta* e *Otelo*. Por instinto e educação, nunca recorria à ênfase e tampouco me apoiava em efeitos melodramáticos ou retóricos. Todo o nosso fazer teatral nascia de uma prática quase natural sobre modelos simples. O atuar não nos impunha certos problemas de busca estilística. Havia aprendido a mover-me e falar no palco... quase sem dar-me conta... aprendia os papéis observando a interpretação de minha mãe e de minhas irmãs mais velhas, noite após noite. Para nós, atuar era tão simples quanto caminhar e respirar. Algum tempo depois, já trabalhando em companhias ditas primárias, percebi – comparando diretamente com o desempenho das companhias de renome – que, nas primeiras, o estilo de representar era muito mais límpido e concludente do que aquele ostentado pelos atores destas últimas, caótico e recheado de afetações naturalistas. Éramos miseráveis providos do dom da comunicação... Nenhuma palavra caía no palco para amarfanhar-se, tudo era projetado sobre o público.

Quando iniciei o meu contato com o teatro oficial e de renome, cheguei a ficar envergonhada com minha constante tendência à improvisação, pois me convenceram que se tratava de uma conduta inculta, quase charlatanesca. Somente com o passar do tempo, dei-me conta da grande vantagem que tinha reunido pelo fato de ter nascido no teatro de tradição popular. Senti imediatamente um grande afeto e gratidão por Bertolt Brecht quando li uma famosa frase de sua autoria: "O povo sabe exprimir artisticamente coisas profundas com simplicidade. Certos intelectuais somente conseguem exprimir com ferrugenta complexidade idéias profundamente vazias". Apesar disso, com toda a bagagem de experiências que havia acumulado, eu nada sabia a respeito da provocação direta. Isso não fazia parte de nosso teatro. Sim, nós éramos naturalmente épicos, nós representávamos os personagens... não nos revestíamos dos personagens. Porém, meu pai, primeiro ator e diretor da companhia, ele sim sabia dirigir-se diretamente ao público, entretê-lo, brincar, provocá-lo nos prólogos que somente ele executava (nunca durante a representação propriamente dita). Nós, as mulheres da companhia, atuávamos, cuidávamos dos figurinos, ficávamos na bilheteria, ajudávamos materialmente na produção do espetáculo e, acidentalmente, tomávamos conta da casa e da cozinha. Mas no palco nunca entabulávamos um diálogo direto com o público. Assim, continuei a desempenhar o papel e a lógica da intérprete não preparada para a provocação e o entretenimento, até mesmo na ocasião em que formei a companhia com Dario.

Só quando demos o grande salto, ou seja, no momento que decidimos abandonar o circuito oficial, senti-me forçada a aprender a entreter o público, dirigindo-me diretamente à platéia. E não foi fácil... Aliás, no início eu recusava-me terminantemente a assumir esse papel. Hoje, posso dizer que se tratou de uma grande pirueta para trás. A primeira vez sentia-me embaraçada, inibida. Garanto-lhes que dirigir-se diretamente às pessoas, olhá-las na cara, conversar com elas, é bem mais complicado que representar uma peça, atuando sozinha ou em dupla. Em todo caso, foi assim que aconteceu comigo. Então, agora, acredito ter reunido as condições para responder à jovem que perguntou sobre o valor do dialogar com a platéia. Tudo irá depender da maneira como isso é feito, isto é, ou de um jeito trapaceiro ou de uma forma inventiva, com estilo. Aliás, com respeito ao logro do prestidigitador para distrair o público visando arquitetar o truque de efeito, mecanismo este totalmente desprovido de motivações políticas, refuto enfaticamente. Colocamos em cena duas comédias nas quais montamos passo a passo duas provocações políticas de grande impacto.

O GOLPE DO *MAGLIARO*

Irei limitar-me a contar apenas uma delas: era uma situação bem encaixada dentro da trama do espetáculo, que se intitulava *A guerra do povo no Chile*. Foi montado logo após o golpe de Estado comandado por Pinochet, envolvendo o assassinato do presidente Allende e o massacre de milhares de democratas, homens e mulheres...

O texto baseou-se em documentos autênticos de grande dramaticidade. Um refugiado chileno conseguiu-nos inclusive a gravação da última transmissão radiofônica do MIR (Movimiento de Izquierda Revolucionaria), um grupo político de extrema esquerda. A central de transmissão foi invadida e destruída pelos *carabineros* de Pinochet, enquanto dois radialistas, um homem e uma mulher, informavam a posição das tropas de repressão e os caminhos ainda livres para a fuga. Os últimos sinais da transmissão são o baque da porta derrubada e uma descarga de metralhadora. No início dos anos 70, a Itália também vivia um clima de iminente golpe de Estado. Descobriram-se planos de intervenção armada, de prisões em massa e da construção de campos de concentração na

Sardenha. Vários dirigentes sindicais e do Partido Comunista Italiano (PCI) foram aconselhados a não dormirem em suas casas... Era preciso evitar serem surpreendidos durante o sono. Logicamente, o governo e os órgãos responsáveis asseguravam que não havia nada de real naqueles boatos, tratando-se de provocações lançadas por grupos de agitadores. Mais recentemente, entretanto, quando do inquérito sobre a loja maçônica P-2, outros detalhes vieram à tona, descobrindo-se forças políticas bem conhecidas entre as articuladoras do possível golpe, mostrando que aqueles planos não eram em absoluto uma quimera.

Em tal clima, colocamos em cartaz o espetáculo em apoio às vítimas e aos perseguidos pela repressão militar chilena. O espetáculo apresentava uma seqüência de diversos monólogos, esquetes e cantos. Em um desses monólogos, eu personificava a Democracia Cristã chilena, uma espécie de grande leoa – toda lágrimas, juras falsas e trivialidades. Proclamava sua inocência, saltitando entre os cadáveres empilhados aos montes. Já se compunha junto ao poder reacionário, enquanto tratava de manter uma aparência democraticóide lustrada por uma tagarelice hipócrita. Como todos sabem, nossas apresentações aconteciam em espaços amplos, como ginásios de esporte e grandes cinemas desprovidos de acústica. Desse modo, usávamos microfones e amplificadores de grande potência. Além disso, empregávamos microfones sem fio, que transmitiam por ondas de rádio. Isso possibilitava ao ator mover-se livremente, em todas as direções, por todo o palco. Porém, essa solução apresentava um inconveniente, qual seja, na mesma freqüência de onda de nosso rádio usualmente ouvia-se a voz proveniente das transmissões das viaturas policiais: "Alô, alô! Aqui pantera negra... para dragão vermelho... na escuta? Câmbio... Um bêbado está ateando fogo ao bar do ginásio de esportes, acorram, câmbio". Invariavelmente, tais interferências acabavam em brincadeiras hilariantes... Respondíamos à polícia, inventando ocorrências fantasiosas, do seguinte gênero: "Atenção, atenção! Aqui gorila buliçoso... para babuíno desconjuntado... Um leão boçal engoliu um vigia... acorram com um médico... o leão não consegue digeri-lo, tragam *Alka-Seltzer* em abundância... câmbio". Certos policiais, mais espirituosos, ao descobrirem a origem das mensagens, riam delas... mas a maioria não era dotada do menor senso de humor... Nosso público, já acostumado com aquelas interferências, divertia-se a valer. Sobre aquela casualidade, impostamos o primeiro degrau de nossa provocação. Trucamos a interferência policial, isto é, gravamos numa fita algumas transmissões como se proviessem da central de polícia: "Atenção, atenção, todas as viaturas: retornem!... câmbio". "Aqui dragão verde, em patrulhamento... Rogo saber se a ordem vale também para nós... câmbio" "Positivo... rápido, é uma emergência, imbecil! Não entendeu ainda? Câmbio e desligo!" Igualmente nesse caso, simulamos um diálogo espirituoso com a central... Entretanto, tínhamos soprado no ouvido do público a palavra "emergência".

Entre os espectadores, existia sempre um que captava a mensagem... Fazíamos algumas piadas tranqüilizadoras... "Nada de pânico, hoje é sábado, imaginem se na Itália vão organizar um golpe de Estado durante o fim de semana!" A partir daí, então, recomeçávamos o espetáculo do ponto em que havia parado. Porém, pouco tempo depois, acontecia outra interrupção. Muito perturbada, uma moça surgia no palco segurando um bilhete contendo os números das placas de dois carros que deviam ser manobrados. Ela dizia: "Desculpe-me se estou causando-lhes este transtorno, mas o meu carro está bloqueado por esses dois carros e, infelizmente, preciso voltar para casa... Telefonei para lá, mas há um ruído estranho na linha e a ligação não completa...". "Eu também tentei ligar – intervinha um outro 'espectador' – mas deve estar existindo um problema em toda a região."

Naturalmente, tais intervenções eram planejadas: durante o período da tarde, fazíamos uma reunião com os companheiros organizadores do espetáculo, na qual todos acabavam sendo envolvidos na representação, cada um recebendo um papel. Um dos atores de nossa companhia, disfarçado entre o público, dirigia e organizava a ordem das intervenções. Após a interferência da moça, por exemplo, não deixamos a peteca cair: por um lado, retomamos, com jocosidade, a possibilidade de um bloqueio policial; por outro, ironizamos, afirmando que se o telefone público estava bloqueado, certamente a central de polícia também estava bloqueada e isolada, assim como o quartel do exército e a cúria... Desse modo, o eventual golpe de estado já estava desbaratado. Em seguida, um ator, no papel de um espectador extremista e insolente, referia-se de modo aviltante e provocativo ao sono tranqüilo dos dirigentes do Partido Comunista, já que, em público, garantiam ser fantasiosos os temores das pessoas quanto a um movimento brutal dos militares, mas que, por via das dúvidas, iam todas as noites dormir na casa da mamãe. A partir daí, infalivelmente, originava-se um debate acalorado, focado no envilecimento da social-democracia revisionista. A duras penas, conseguíamos recuperar o controle da situação... e então recomeçávamos o espetáculo.

Pouco depois, um barulho ensurdecedor vindo do exterior paralisava toda a platéia – havíamos colocado alto-falantes na parte de fora do teatro (ou do ginásio de esportes). Era uma gravação da passagem de tanques e carros blindados. Alguém – sempre um dos nossos – corria para a rua e voltava testemunhando a passagem dos veículos militares. Voltávamos a minimizar. Recomeçava-se a discussão. Alguém avisava que existiam policiais à paisana na platéia. Devemos lembrar que, por lei, a polícia não podia assistir a espetáculos em associações privadas, como era o caso. Um policial era identificado – era outro dos nossos – sendo logo convidado a se retirar. Ele opunha resistência. Brotava outra discussão. A essa altura, o espetáculo havia se transferido do palco para a platéia. Ao mesmo tempo, todos pediam e tomavam a palavra. Tentávamos desempenhar o papel de mediadores. Por fim, o policial saía.

Decorrido algum tempo, o produtor do espetáculo entrava em cena, comunicando que o subdelegado da polícia estava no saguão, solicitando a presença de Dario. Ele descia do palco e, enquanto atravessava a platéia, proferia frases espirituosas acerca de seu iminente diálogo com a autoridade competente. Aguardando o retorno de Dario, eu ficava encarregada de entreter o público, criando seguidas intervenções *ad hoc* (a propósito). Dario regressava, dizendo que o subdelegado pedia autorização para que alguns policiais pudessem entrar no recinto, pois procuravam um indivíduo – um malandro – que estaria misturado à platéia. Irrompia uma verdadeira seqüência de chistes, de rolar de rir. Recomeçávamos o espetáculo, mas por pouco tempo. O subdelegado em pessoa, por meio de um subalterno, solicitava permissão para entrar. Tensão... Ocorria um breve debate. Então, ladeado por um grupo de companheiros do nosso serviço de segurança, a falsa autoridade ingressava – era outro dos nossos atores. O subdelegado, a nosso convite, subia ao palco. Visivelmente atrapalhado e tenso, pedia para falar ao público. Usando o microfone, garantia que não existia nenhum problema, que tudo encontrava-se na mais absoluta normalidade. Depois retirava um papel, informando que iria ler o nome de algumas pessoas provavelmente presentes na platéia. Pedia para que os mesmos se dirigissem à central de polícia para simples averiguações. Eram espectadores previamente avisados, todos companheiros que haviam aceitado participar do jogo.

Fazia-se um imenso silêncio, quebrado, de quando em quando, por alguém que ousava fazer uma piadinha sarcástica acerca daquela "simples averiguação". A leitura da lista se iniciava. Os companheiros nomeados subiam ao palco, um a um. Nesse ponto, alguém da platéia começava a entoar a *Internacional*. Pouco a pouco, unia-se toda a platéia ao seu canto que, tensa e transtornada, levantava-se. Nessa altura dos acontecimentos, era inacreditável, mas o subdelegado da polícia, a plenos pulmões, também começava a entoar a *Internacional*, ao mesmo tempo em que enfiava no braço a faixa do nosso serviço de segurança e erguia o punho cerrado. O público ficava atônito. Pouco depois, alguém indagava, entre o divertido e o indignado: "Tudo não passou de uma brincadeira?!". Sim, respondíamos. Havia sido uma representação, capaz de fazer as pessoas entenderem que o golpe de estado não era uma quimera, um mero balão de ensaio: "Afinal, todos haviam acreditado".

Eis que, imediatamente, irrompia uma explosão de assombrar, só que agora de risadas e aplausos. Uma clássica reação liberatória de tensão... como se, coletivamente, tivéssemos acordado de um terrível pesadelo. Evidentemente, a intenção não era de que o espetáculo terminasse em meio a risadas e ponto final. Infalivelmente – e esse era o nosso objetivo – irrompiam discussões em que alguns espectadores quase chegavam às vias de fato. Parte do público punha-se do nosso lado, pois acreditavam que havíamos revelado com nossa provocação a alienação dominante; porém, outra parte pensava que havíamos realizado uma transação igual à dos *magliari*[1], além de dizer que aquilo não era teatro, mas sim uma fraude baseada na emotividade mais irracional. Enfim, exatamente o contrário do que deveria ser um teatro épico e popular.

---

[1] Vendedores de roupas de "pura lã", que conseguem enganar os clientes ocasionais por meio de histórias patéticas, empurrando-lhes o refugo dos tecidos das fábricas de Prato.

Em certas noites aconteciam cenas ao mesmo tempo hilariantes e perigosas. Em Turim, Paolo Hutter, um jornalista que havia recém-chegado do Chile, comeu literalmente, folha por folha, sua agenda telefônica. Outros companheiros entrincheiraram-se nos banheiros. Em Bolzano, dois soldados do batalhão alpino jogaram-se de quatro metros de altura para fugir a uma eventual prisão e só não quebraram as pernas por verdadeiro milagre. Em Parma, um velho dirigente do PCI, ex-*partigiano* (membro da Resistência italiana durante a 2ª Guerra Mundial), ao ouvir o nome do filho na lista lida pelo falso subdelegado, levantou-se e subiu no palco, gritando: "Ah, não, eu também vou à delegacia. E quem, entre vocês, ainda tiver um pingo de dignidade, que faça o mesmo". Ao lado desses indivíduos de coragem, entretanto, existiam aqueles que revelavam uma completa e vergonhosa covardia. Quando o subdelegado avisava que aqueles espectadores que pertencessem a um partido da coalizão governista e fossem capazes de prová-lo podiam abandonar o teatro, sempre surgiam os que aproveitavam a ocasião e, abanando a carteirinha conveniente, tratavam de sair o mais rapidamente possível. Depois, ao descobrir que tudo aquilo havia sido uma representação, ficavam rubros de vergonha, tornando-se alvos do escárnio cruel dos demais espectadores.

Como dizia, os debates alcançavam invariavelmente um tom bastante exaltado. Com freqüência, havia ressentimento porque as pessoas sentiam-se enganadas. Naturalmente, procurávamos atenuar as ofensas dissertando acerca de gosto e estética. Como disse há pouco, a acusação mais comum era de *magliarismo*, expressão inventada naquela ocasião. Contra-atacávamos, situando a acusação em um plano histórico, lembrando que o teatro popular sempre usou do logro e da provocação, não no sentido da zombaria, mas com um objetivo didático-moral, inclusive. Pessoalmente, recordo-me de um documentário realizado no Irã, no qual eram registrados espetáculos desse gênero, encenados em uma praça durante uma feira, com uma atriz no papel de mulher grávida. Ela fingia sentir as dores de parto. Os presentes se ofereciam para levá-la ao hospital, mas ela desejava parir em plena feira. Entre lamentos e frases confusas, ela dava a entender que algum dos presentes era o pai da criança que estava prestes a nascer. Então, cada homem olhava com suspeição na direção do vizinho. Ao redor, existiam outros atores que alimentavam a situação, intervindo, seja no papel de agentes da ordem, seja como padres ou outros personagens importantes. O antagonismo originado determinava a criação de grupos conflitantes. As pessoas eram pressionadas a se revelar, manifestar suas idéias, praticar gestos generosos ou mesquinhos. Assim, quando finalmente descobria-se o jogo do fingimento, cada espectador encontrava-se literalmente apanhado de calças curtas, prestando contas a respeito de seu comportamento.

A MULHER-PALHAÇO, A BUFA, A JOGRALESA

Apesar de Dario já ter abordado o assunto, examinarei a partir de agora o papel da mulher na comédia. Tentarei além do mais dar algumas referências históricas. Na antiguidade, as únicas mulheres autorizadas a subir em um palco, provavelmente no interior de uma taverna, eram as jogralesas. Durante o período cristão, há referências a dançarinas famosas, como Teodora de Bizâncio. Existiam comprovadamente moças acrobatas na ilha de Creta três mil anos antes de Cristo (vide os afrescos de Cnossos). Entretanto, durante toda a época greco-romana, há poucos registros de mulheres atrizes. Somente na Idade Média encontramos algumas pinturas nas quais é evidente a presença de autênticas mulheres em cena. Conhecemos certos contos da Idade Média francesa, os *fabliaux*, que eram quase sempre representados por mulheres fabuladoras extremamente hábeis. Em Boccaccio, as mulheres conduzem o jogo de *Decameron...* (Fiorina é a senhora das fábulas): elas fazem uso da palavra com mais freqüência do que os homens para a narrativa cíclica das novelas. E a maioria das histórias contadas por elas são mais divertidas e provocativas do que as dos homens, principalmente no plano do erotismo.

Porém, não foi Boccaccio quem inventou o ritual da "conta", ou seja, as vigílias nas quais se contavam narrativas abrasadoras e "fabulaços" obscenos. Entre os camponeses, até há cinqüenta anos, existia a tradição de que as mulheres mais influentes, à noite, no interior dos estábulos, contavam fábulas, moralidades e, logo que as crianças adormeciam, histórias obscenas. O obsceno sempre foi, nunca vou deixar de afirmar, a arma mais eficaz para desmontar a chantagem que o poder instalou na mente das pessoas, incutindo-lhes o sentimento de culpa, a vergonha e a angústia do pecado. A idéia de nos fazer nascer culpados foi, sem dúvida, um grande achado. Nascer com uma culpa – o pecado original – para expiar ou lavar! Maquiavel aconselhava ao Príncipe: "Dê ao povo a convicção de ser culpado, não importa de quê, assim será mais fácil governá-lo".

Destruir, fazendo rir: essa angústia sempre esteve presente no ato criador dos cômicos, especialmente do sexo feminino. A *Celestina*, de Rojas, é o símbolo da comicidade feminina. Quem é Celestina? Uma alcoviteira generosa, cínica e apaixonada, que até regenera cirurgicamente a virgindade das mocinhas de passado "alegre". Oferece conselhos às jovens excessivamente cândidas, preparando-as à moda da famosa cafetina de Ovídio, ensinando-lhes a não se esquivar do pudor. "Moçoila, você enrubesce se um homem toca na sua mão? Se ele lhe fala de amor, empalidece? Fica da mesma cor do véu que te cobre? Não, não se envergonhe. Aliás, aproveite até enquanto puder esse seu embaraço. Se você souber o quanto você terá que se esforçar no futuro para fingir essa sua candura de hoje!"

Em *Anconetana*, Ruzante usa uma outra rufiona, assim como o autor anônimo da *Venesiana* (não confundir com a *Venexiana*). Na *Venesiana,* a alcoviteira intriga para que dois mercadores, pais de duas jovens exuberantes, possam fazer amor com as suas filhas... Sim, é isso mesmo... Os dois mercadores, homens maduros, estão indignados, pois um enxame de jovens janotas rondam suas filhas como "*gati encalorà, presti (pronti) a smincionarsele e farghe la festa!*".* Aliás, além disso, possuem provas de que elas estão perdidamente apaixonadas. Sabem ainda que, na noite do próximo carnaval, vão sair mascaradas nas gôndolas e irão se entregar aos prazeres com os seus amantes. Os dois mercadores estão absolutamente convencidos de que o mais justo seria que eles, os pais, usufruíssem do privilégio de gozar das filhas e não aqueles bastardos, ladrões de virgens dulcíssimas... Porém, infelizmente, existe a moral...

---

* Gatos excitados, prontos a engraçar-se com elas e fazer-lhes a festa! (N. T.)

Os pais só devem criar as filhas, protegê-las, para depois entregá-las ao primeiro imbecil, intocadas e providas de um dote.

Por fim, eles decidem que cada um iria fazer amor com a respectiva filha do outro. Contando com a ajuda da alcoviteira, mascaram-se, vestem os mesmos trajes que os jovens utilizariam na noite de carnaval e deitam-se nas gôndolas com as filhas. Sem dúvida, é a mais feroz sátira contra a cultura das mercadorias e do capitalismo nascente. A alcoviteira não só precisa preparar uma armadilha, como tem de comentar toda a ação e a lógica do mercador – que, também, considera o sexo das filhas como um objeto de troca, devendo permanecer em família ou dentro do mesmo círculo social.

Mulher ainda jovem e passional, a alcoviteira organiza toda a tramóia. Entretanto, na roda-viva, ai... ela enamora-se do capitão, um dos namorados de uma das jovens. A alcoviteira organiza tudo de tal maneira que, na troca, o capitão acaba se encontrando com ela dentro da gôndola. Porém, ela não sabe disfarçar o suficiente, extravasa voluptuosidade... não lhe basta ser abraçada, beijada... quer além disso falar, contar de seu amor... e se revela, fazendo todo o plano ir a pique. Assisti a essa comédia há muitos anos; a intérprete da alcoviteira era excelente, um belo temperamento, mas apesar de possuir um físico excepcional, realmente vigoroso, não tirava proveito disso, aliás, soltava-se muito pouco... continha-se ao máximo.

Por outro lado, assisti a diversas atuações de mulheres cômicas: a maioria exagera, carrega nos efeitos. Não há nada mais digno de reprovação do que ver mulheres abusando de caras e bocas, fazendo gestos vulgares, balançando excessivamente os quadris, rebolando sem motivo aparente, apalpando peitos e dando palmadas no traseiro. Tudo isso para mostrar que são desinibidas e provocantes, para ganharem uma risada ou um aplauso a mais. É possível provocar e transtornar o público com maior moderação. Cada atriz deveria lembrar que para uma mulher, antes de mais nada, existe a dignidade.

Em um monólogo de *Tutta casa, letto e chiesa*, intitulado "*Abbiamo tutte la stessa storia*", logo no início existe um trecho no qual uma mulher mima uma relação sexual com o seu homem. A mulher lamenta a brutalidade e falta de afetividade do parceiro. Mostra seu desapontamento, nasce uma discussão. Depois, os dois se reconciliam e recomeçam a fazer amor. Essa última ação também é mimada. Em *tournée* pela Europa e, mais recentemente, pela América do Norte, assisti a esse monólogo realizado por mais de trinta atrizes das mais diferentes nacionalidades: inglesas, finlandesas, suecas, francesas, alemãs, norte-americanas. Uma minoria, como Yvonne Braysland, em Londres, atuava com moderação e equilíbrio, mas a maioria procedia de maneira inadequada e, desejando ser realista, executava cada gesto imprimindo um naturalismo – no mínimo – desagradável. Entre outros absurdos, flexionavam as ancas, lançando o púbis à frente com uma força capaz de esmagar o sexo de bronze de uma escultura da série dos guerreiros de Riace; deitadas de costas, sugeriam uma dança do ventre; mimavam clássicos enlaçamentos da luta greco-romana misturados com rebotalhos de *Cont-Kuck-Cteé* – a mítica luta coreana – terminando invariavelmente com a sodomização obrigatória do combatente derrotado. Obviamente, o público divertia-se a valer, mas as gargalhadas aconteciam em prejuízo do texto, deturpando tanto a progressão dramática como o valor do personagem. Por fim, os sentimentos delicados que deveriam aflorar gradualmente do diálogo acabaram degolados pela precedente pantomima abobalhada – perdão, abundalhada.

Não se trata de pruridos: estou ao lado de todas as mulheres que lutam pela liberação das estúpidas inibições sexuais que nos foram infundidas ao longo dos anos, mas gostaria de alcançar isso, até no ato de abaixar as calcinhas, com um mínimo de estilo.

Em outro extremo, existem atrizes excessivamente preocupadas em não exagerar no erotismo, as mesmas que consideram vulgares as mulheres que procuram fazer rir tratando o próprio corpo de modo grotesco, pois bem, essas atrizes anulam completamente o componente sexual. Existem escolas para atrizes *clowns* em que o ensino de expressão corporal castra toda a feminilidade. O *clown* é unissex, afirmam; ou seja, só macho! No jogo do *clown* a presença feminina só serve como pretexto; basta recordar o que disse Dario a respeito dos Cavallini no Medrano, o seu papel é o da fascinante bailarina no arame, um símbolo poético, adorável. Mas é só um símbolo: pessoalmente – não minto – tornar-me um símbolo não é do meu interesse, aliás isso enfurece-me.

Certas atrizes *clowns* se vestem de homem, maquiam-se e procuram falar com voz masculina: um híbrido terrível, um beco sem saída. A Pinuccia, uma das três Nava, desempenhava maravilhosamente o papel do *clown*, era atordoante. Se tivesse nascido homem seria um *clown* inigualável. Infelizmente, porém, não quis ou não conseguiu encontrar um papel cômico totalmente feminino. Assim, precisou abandonar, não só o papel de palhaço, mas o próprio ofício *tout court*.

Ainda pior é a situação dos mimos do sexo feminino. Praticamente todos os mestres do mimo são homens, exceto Flache – coreógrafa de grande talento. Eles abordam a mímica por uma ótica masculina e com uma forte tendência assexuada. Os grandes mímicos clássicos inclinam-se a excluir o sexo e o erotismo, sendo quase todos pierrôs esbranquiçados e lunares. Marcel Marceau apresenta como protótipo fixo um pierrô do mar (híbrido entre um sorveteiro e um marinheiro caído na farinha de trigo), pronto para se fritar na frigideira: cândido, sonhador, borboleteador, inabalável, exceto por nuvens e libélulas... Se vai ao encalço de um pequeno balão cor-de-rosa, é impossível imaginarmos esse balão como sendo os glúteos de uma mulher... E se Marceau suspeitasse minimamente dessa possibilidade, quem explodiria – até com mais facilidade do que o balão – seria ele. Algo pior do que isso, só quando uma mulher representa um desses pierrôs. Um homem sem sexo ainda é aceitável, mas uma mulher sem sexo, nunca.

Certo dia, conheci uma jovem nova-iorquina que estudou muitíssimo o mimo e a arte dos *clowns*. Era extremamente bem dotada na prática acrobática e também no terreno musical. Cantava esplendidamente, acompanhando-se no violão como uma autêntica profissional. Estava em crise em conseqüência do que aludi há pouco. Em algum dado instante, deu-se conta de ter praticamente perdido a sua identidade. Uma atriz deve interpretar papéis femininos. Um ator é capaz de fazer admiravelmente o papel do transvestido, podendo encontrar, através do sentido caricaturesco, modulações bastante agradáveis. Uma mulher "transvestida" não tem o menor significado, a não ser que, no contexto da ficção cênica, não seja um transvestimento explícito, expresso de maneira evidente e cristalina. Aliás, declaradamente: não deve haver qualquer dúvida de que o personagem está executando um jogo.

Esse transvestimento patente era um dos recursos espetaculosos mais usados na *Commedia dell'Arte.* E só funcionava porque a atriz, por meio de seu fascínio, de suas formas (particularmente, pela protuberância arredondada dos seios) e, principalmente, por sua elegância e graça, já havia provado ao público a sua condição feminina. Então, e só então, a atriz podia se permitir o transvestimento. E esse era também um pretexto para mostrar, aliás, para exibir as próprias formas com maior destaque. Em uma cena de transvestimento, Isabella Andreini vestia uma meia-calça justíssima, roupa básica dos jovens aristocratas de seu tempo, evidenciando mais suas formas do que se estivesse se apresentado completamente nua. Em outra cena, ela interpretava a loucura: falava e ria compulsivamente, soltava os cabelos e arrancava as roupas. Arrancava-as literalmente: expunha o seio nu, rasgava a saia até deixar entrever as pernas e, ao virar-se, exibia o seu traseiro pimpão. O público ficava extasiado. A moral, no entanto, estava resguardada: tratava-se de uma criatura inocente, não agindo dessa maneira para exibir-se; é a loucura que a induzia a tal comportamento. E é fácil imaginar a razão de tanto sucesso: após séculos, era a primeira vez que mulheres de verdade e de grande formosura atuavam em um palco propriamente dito.

Até então, como afirmamos, as mulheres cômicas só atuavam em tabernas, desempenhando o duplo papel de jogralesa e prostituta. No palco, os papéis femininos eram interpretados por rapazes, os famosos *marioli*. Poucos sabem que a palavra *mariolo* ou *mariuolo*, cujo atual significado é rapaz ardiloso e larápio, significava originalmente jovem mentiroso e tratante, referindo-se aos rapazes que, nas representações sacras, atuavam no papel de Maria, revestidos portanto de uma candura e pureza que não possuíam de nenhum modo... No século XVII, as mulheres que atuavam em teatro ainda eram consideradas prostitutas. Não sei com quanta ironia eram chamadas de "cortesãs honradas". Não se fazia caso que intelectuais ou príncipes as incensassem com presentes e honrarias; sempre putas, mesmo se honradas, permaneciam.

Existem comédias escritas por mulheres e interpretadas unicamente por mulheres. No século XV, as freiras de um convento bretão encenavam comédias morais, um meio-termo entre o cômico e o trágico, escritas pela abadessa (já no século X, argumentos similares eram montados pela abadessa Rosvita). Em uma dessas comédias, narra-se a paixão de uma freira por um jovem ganimedes* e sua posterior gravidez. É semelhante à história da monja de Monza, só que nesse caso acontece a catarse. Desesperada e abandonada, a freira cogita se enforcar. Porém, iluminada por um sinal da Madona, resolve enfrentar o escândalo, e a partir disso, a dura expiação de suas culpas. Assim, a freira joga-se de joelhos e reza à Virgem, em total transtorno. Ao alvorecer, ela aborta. As freiras sepultam o pequeno cadáver. Ao se apresentar para ser julgada pelos superiores, que pretendem usar o escândalo como pretexto para o fechamento do monastério, a freira prova que foi tudo uma calúnia e o seu acusador é castigado.

Ao analisarmos com um mínimo de atenção essa moralidade, constatamos que da mesma emana uma estranha antimoral. Se o aborto tivesse sido feito por meio de uma aborteira, o caso seria tratado como um delito hediondo. Entretanto, já que aconteceu em virtude de ela ter ficado deitada de bruços no chão nu da igreja por uma noite inteira, pode-se falar, sem dúvida, em um milagre, permitindo o sepultamento santo do filho da culpa. O que é relevante para nós, porém, é constatarmos que essas freiras dos séculos X e XV colocavam em cena e debatiam temas escabrosos, como o sexo no convento, a presença do desejo sexual, até a questão do aborto... mesmo se abençoado.

Apesar de não termos conhecimento de como eram montados esses textos, sabemos que somente as freiras atuavam, em papéis basicamente femininos, e para um público exclusivamente de mulheres. Os papéis masculinos eram poucos e de pequena importância. Para representar rapazes e homens maduros escolhiam-se as freiras mais adequadas ao papel, que se caracterizavam com a roupagem de homens, para grande alegria das noviças e das freiras espectadoras. A aparição de homens, mesmo que falsos, em um ambiente onde os homens não tinham acesso, exceto clandestinamente ou como penetras, certamente provocava um jogo estimulante de fantasias, beirando o doentio.

Mesmo em tempos mais remotos, entre os áticos e os aqueus, as mulheres saíam em grupo de suas vilas para montarem espetáculos orgiásticos em locais sagrados, cujo acesso era expressamente proibido aos homens. Podemos lembrar do episódio de Ovídio nas *Metamorfoses*. Sem falarmos – como nos relata Eurípides nas *Bacantes* – do risco do desafortunado ser devorado vivo pelas exaltadas endemoninhadas. As mulheres balinesas – como contou-me Ron Jenkins – ainda hoje, possuem o hábito semelhante ao das Bacantes de afastar-se para a realização de festas privadas e interpretar histórias grotescas, em que os homens são zombados ao máximo, em caricaturas interpretadas por mulheres transvestidas. Mesmo nesses casos, os papéis mais importantes são os femininos. Repito: os primeiros seres cômicos, na origem da mitologia, eram mulheres; além disso, o espetáculo cômico era um ato fundamental em todos os rituais iniciáticos: para sacramentar o local da festa, o primeiro a entrar no recinto do ritual era um cômico, e, antes disso, uma cômica. Só quando esses cômicos conseguiam arrancar a risada do público era concedido pelos deuses o sacramento ao local e à festa.

---

* Referência ao herói troiano, considerado "o mais belo dos mortais". (N. T.)

Entre os árabes, antes do advento de Maomé, celebrava-se um ritual para induzir o deus da chuva a permitir a dissolução das nuvens. Em uma clareira, a comunidade colocava uma cadeira, na qual ficava sentado um boneco polvilhado com farinha, de olhos fechados emoldurados por sobrancelhas circunflexas e a boca desenhada com apenas um traço voltado para baixo, denotando uma grande tristeza. Este boneco representava o deus da chuva, um rapaz permanentemente emburrado, que, na atualidade, seria considerado um deprimido. Em tal prisco tempo, em que as mulheres ainda não se encontravam reclusas no gineceu, era-lhes permitido a participação nos grandes rituais; particularmente, aquele organizado durante as grandes secas para induzir o deus da chuva a vir em auxílio dos homens e salvá-los da catástrofe. Um grupo de *clowns* executava quedas, rolamentos e trombadas divertidas. As mulheres acolchoavam os quadris, os glúteos e os seios com grande exagero, e, dançando, davam bundadas tremendas e golpes com suas protuberâncias capazes de atirar ao chão os *clowns*. Agarravam pela cabeça os homens e, ainda dançando, metiam o rosto dos mesmos entre suas enormes tetas, até sufocá-los. Novamente, a paródia do ato de cortejar e os paradoxos obscenos estavam na base da palhaçada. No momento em que toda a comunidade explodia em gargalhadas, o boneco virava a boca para cima, apresentando um estranho sorriso. Eis que, instantaneamente, a chuva caía. As gotas eram as lágrimas do deus, comovido com o afeto demonstrado pelos homens no ato de divertir o seu filho.

Ainda entre os árabes, existe uma poesia que as mulheres fabuladoras mimam e cantam com timbres de grande ironia. Eis um exemplo:

Vesti os melhores panos
assim que apareceu a lua
espero o pisotear dos camelos
que chegam como murmúrios de fora da cidade
o meu coração percebe-os antes dos cães
que estão de guarda nos portões das muralhas
e no mesmo ritmo das patas
que batem na trilha
prenuncia-me sua chegada
encaracolado chefe da caravana de Hassan
entre os meus braços
ainda empoeirado e molhado de suor antigo
eu o seguro, eu o beijo
e mesmo se você fosse filho dos deuses
não poderia negar que você seja um amante
um bocado fedorento
Mas tanto tempo o esperei que, à minha respiração
você parece um cordeiro alimentado de rosas
minhas mãos embebidas de lavanda
deslizam como peixes
eu o lavo, enxáguo e envolvo em uma tela de linho
aspirjo seu peito e seus ombros com fresquíssimo timo
diminua seu ritmo, encaracolado
não se dá conta de que não está mais cavalgando?
Há tempo que você já desceu do seu animal
amor feroz está me arrancando o coração
já se apressa em partir
quando o tropel de seus camelos tiver se aquietado
no silêncio do vapor ao horizonte
o meu coração, você bem sabe, estará parado
e me sentirei morrer
mas logo vou me recuperar, não receie

irei vestir os meus melhores panos
para esperar um novo tropel dos camelos
da próxima caravana
nela existe um jovem que cavalga seguro
seus olhos são claros
desculpe, mas não consigo resistir
ao prazer de ele me arrancar o coração
quando ele também estiver para partir
não posso renunciar na próxima lua
a me sentir morrer
quando o tropel dos camelos tiver se aquietado
no silêncio do vapor ao horizonte.

Parece inacreditável, mas tomei conhecimento desta balada na televisão, em um programa do canal 2. Era um documentário em capítulos sobre a cultura popular do Oriente Médio. Tive a felicidade de conseguir gravar a voz do tradutor que seguia o canto original. Um canto maravilhoso, com uma cadência contínua, quase uma sonoridade africana, sugerindo os passos rítmicos de um camelo. Lamentavelmente, não possuía à mão um equipamento para gravar as imagens, principalmente os gestos e os movimentos de dança da fabuladora, que realizava, de quando em quando, as caricaturas da dançarina convencional, iguais àquelas que estamos acostumados a ver nos documentários turísticos sobre o folclore erótico árabe. Pendurado a tiracolo, havia um tambor pouco maior do que a metade de uma melancia, sobre o qual ela batia com os dedos e a palma da mão, dando o ritmo contínuo da corrida dos camelos, mas sem nada de descritivo... Em certos momentos, sua batida cessava e ouvia-se somente o som dos instrumentos de corda. Uma flauta tocava sempre em uníssono com o seu canto. Durante as passagens de tempo e de ação, escutava-se somente a flauta, com a mulher dançando muda e permanecendo no mesmo lugar. Mais do que uma dança, tratava-se de uma pantomima: sugeria estar acariciando o seu enamorado, reproduzia o gesto de sentir-se abraçada, arqueava o tronco e a cabeça como se estivesse caindo abraçada ao seu homem. Ainda vibrava a bacia com um tremor alusivo de muito pudor. Em seguida, de repente, voltava a tocar o tambor, elevando o som gradualmente, freando o movimento das pernas, dobrando o joelho e estendendo-o com rapidez, num belíssimo gesto flutuante, em uma recriação da corrida dos camelos.

A mesma extraordinária ironia encontramos em um canto do antigo provençal do século XIV, intitulado *A despedida da aurora ou o dito da rainha de Navarra.* Essa balada também era possivelmente realizada por uma jogralesa que, como a mulher árabe (persa, mais precisamente), acompanhava-se de um instrumento musical e mimava diversos personagens.

Com o braço, Franca tampa os olhos e, mesmo ficando em pé, sugere estar dormindo. O tom de voz apresenta um timbre sonolento.

Fico esparramada à primeira luz sob os lençóis
você está saindo da minha cama e para vestir as calças
você se virou

(*Senta-se lentamente em uma cadeira, cruza as pernas*)

estranho pudor o seu:
entre os meus braços o apertei toda a noite
longamente o conheci
por que agora você foge sem se deixar olhar?

(*Sempre lentamente, volta a se levantar*)

espio-o de soslaio apenas
você puxa o meu lençol
gostaria que eu me despedisse retendo-o

(*Estende-se para diante*)

gostaria de me ouvir suspirar: "Não vá, é cedo ainda,
foi tão lindo e... quando você vai voltar?".

(*Move-se para a lateral do palco, quase como se acompanhasse o jovem à porta*)

Não, não vou conceder essas plumas para que as ponha
no seu chapéu

(*Volta para o centro do palco e se senta*)

Você vestiu o casaco e calçou as botas
perde tempo com os laços e faz barulho

(Levanta-se repentinamente)

Espera que eu levante às pressas e me coloque de costas para a porta
para impedi-lo de sair, dizendo-lhe:

(Estende os braços)

"Beija-me uma última vez, diz que ainda vai me querer".

(Lentamente, volta a se sentar e se distende completamente, permanecendo em equilíbrio na cadeira)

Não, não me mexo
deixo você ir
não vou deixar você meter essas plumas
no seu chapéu

(Ergue um pouco a cabeça)

Você desceu as escadas fazendo imenso barulho
e está esperando junto à porta
encostada
espera me ver debruçada à janela
para dizer-lhe choramingando:
"Queria tê-lo comigo sempre, todas as noites".
Não, eu nem ao menos me levantei:
Não, não vou lhe conceder as plumas
minhas no seu chapéu

(Volta a se levantar, lentamente)

Você montou no seu cavalo e o fez bater os cascos
para fazer-se ouvir... os cascos tamborilam nos seixos
do canto onde está a cozinha

(Dirige-se para a frente, no limite do proscênio)

E eu fico na cozinha, mas para me servir
de um copo de vinho

(*Faz o gesto, apenas sugerido, de levantar um cálice*)

e bebo à minha saúde e porque fiz
bem o amor
e você vai embora, sinto muito, sem
plumas... como um galináceo depenado!

Trata-se de uma balada de que as mulheres e as moças gostam, sem dúvida... Os rapazes e os homens maduros, porém, gostam menos. Normalmente, os machos não conseguem rir de si mesmos com facilidade. Em nosso espetáculo, *Coppia aperta (Casal aberto)*, existem momentos em que as mulheres riem relaxadamente, alegres; os homens, pelo contrário, permanecem em silêncio; gemem, no máximo. Porém, quando no prólogo do espetáculo antecipo esse comportamento – é incrível – as mulheres acabam rindo como antes, mas a risada dos homens não tem mais nenhuma fluência natural: riem forçadamente, com falsetes terríveis, engasgam... Eventualmente, durante certos trechos de sátira pesada, ouve-se a voz sussurrada de uma mulher para o homem sentado ao seu lado: “se reconhece, cretino?”. Por outro lado, há aqueles homens que aplaudem ainda antes das mulheres e comentam: não me sinto mortificado, pois eu não tenho nenhuma semelhança com o personagem satirizado em cena... eu sou feminista! Em minha opinião, homens feministas deveriam ser estrangulados ainda quando crianças.

Em relação ao feminismo, posso dizer que agora as coisas estão caminhando um tanto melhor, já que certas formas enfurecidas de extremismo histérico se dissiparam... aliás, se desagregaram. Após um tempo de grande fervor, vêem-se na atualidade muitas mulheres – inclusive, algumas das quais eram as praticantes de danças de feitiçaria em prol da emancipação, nas quais o rito final, mesmo que só sugerido, incluía a castração do macho – que assumiram completamente o padrão vigente, casando-se, sendo esposas e mães felizes... porém, algo abatidas. Por que será que em todas as histórias de luta os militantes mais furiosos são os que extinguem sua chama com mais rapidez, e em definitivo? Recentemente, entrei em conflito também com grupos de feministas, digamos radicais – ainda existem –, a respeito de como estabelecer uma relação crítica com um homem. Algumas delas me recordam certas associações políticas "meia-oito", que talhavam absolutamente tudo com o machado: o burguês é sempre pérfido, bastardo e explorador, enquanto o proletário é sempre limpo, inteligente e revolucionário.

Na Sicília, durante um espetáculo, uma moça levantou-se e saiu do teatro, dirigindo-me insultos porque eu havia ironizado a linguagem sentimental das fotonovelas lidas por donas-de-casa... e também porque, ela dizia, eu colocava em cena uma situação inusual, qual seja, a de uma mulher que não podia dispor de si mesma, obrigada a permanecer em casa pelo marido-patrão. Ao final do espetáculo, consegui encontrá-la e propus uma discussão, convidando-a para jantar com o restante da companhia. "Não posso – ela respondeu – se eu não estiver em casa em meia hora, meu pai me mata." Eram apenas dez horas da noite e, apesar disso, aquela moça estava plenamente convencida de que era uma mulher emancipada e dona da própria vida. Acredito que enfrentar uma questão sem um mínimo de autonomia e distanciamento crítico seja sempre perigoso.

Vamos ver como certos grupos do movimento feminista encaram algumas obras célebres... Por exemplo, *Alceste*, de Eurípides... A história é conhecida: Alceste é a esposa do rei Admeto e vive feliz com seu marido, até que certa noite recebe a visita de um estranho senhor, de maneiras gentis, mas algo lúgubre. Era Tânatos, a personificação da morte – uma divindade masculina dentro da mitologia grega. Tânatos não veio em busca de Alceste, como ela imagina a princípio, mas para levar o seu marido. Ela desespera-se e comove Tânatos com suas lágrimas, que então lhe faz uma proposta: se alguém se oferecer para ir no lugar do rei Admeto, para ele não existirá nenhum problema. Alceste empenha-se com diligência, procura entre os amigos do marido, entre os seus parentes, os irmãos e os cunhados, mas todos se negam. Ela insiste, argumenta que a própria vida do reino e a do país estão em perigo: nunca houve um rei tão eficiente e honesto, sua morte será uma perda irreparável. Além do mais, com Admeto morto – um rei que impõe respeito aos inimigos –, uma invasão será inevitável, causando massacres e a conseqüente perda da liberdade. Porém, não há nada a fazer: ninguém está disposto ao sacrifício. Alceste tenta uma última cartada: recorre aos pais, dois velhos decrépitos. Para qualquer um deles, é uma questão de renunciar a poucos anos de vida ou, quem sabe, alguns meses. Porém, ambos respondem que, exatamente por não lhes restar muito tempo, a vida tornou-se ainda mais preciosa e indispensável. Alceste, sem alternativa, decide ofertar sua própria vida em sacrifício. O marido, naturalmente, não aceita; além disso, há os filhos para criar. Alceste, entretanto, apresenta uma série de argumentos irrefutáveis, não restando ao marido outra opção a não ser concordar. Tânatos leva consigo a mulher. O marido sente o seu coração ser arrancado e chora desesperadamente, ele que "aparece aos olhos do mundo como um pilar de inflexível pedra". Nesse momento, Hércules intervém e desce ao Inferno, arrancando a doce Alceste das garras de Tânatos e trazendo-a de volta para os braços de seu esposo.

Eis a seguir como algumas feministas inflexíveis, aliás impiedosas, analisam essa obra. Em primeiro lugar, de acordo com elas, o que se manifesta de modo mais explícito é a moral infame de que uma boa mãe deve sempre se sacrificar. Aliás, o padrão mais elevado a se almejar é exatamente o sacrifício pelo macho, um privilégio e uma honra para a fêmea. Uma mãe e esposa, digna de tais nomes, deve inclusive aspirar a imolar-se pelos filhos e pelo marido. Em minha opinião, mesmo se tal juízo acerca da obra tem alguma razão de ser, acredito que, ao abordarem a questão por tal viés, a vêem com um olho só, e míope. O autor, não devemos esquecer, é Eurípides, dramaturgo além de achincalhado, também agredido por Aristófanes, devido a sua excessiva simpatia pelos movimentos de emancipação das mulheres atenienses do século IV a.C. Desse modo, é inconcebível que Eurípides tenha resvalado para uma simplificação tão grosseira e hipócrita. Analisando essa tragédia com uma maior sutileza, percebemos que o primeiro grande ensinamento moral origina-se da acusação que, por meio de Alceste, Eurípides lança contra o profundo egoísmo da sociedade, na qual os problemas da coletividade e as vantagens comuns são completamente ignorados. A outra acusação é precisamente contra a hipocrisia. Onde se encontra o tão celebrado amor materno? E o dos amigos e irmãos? Alceste está só. O gesto de sacrificar a própria vida é também o gesto condenatório de toda a sociedade. E atenção: Eurípides é um notável autor teatral, que jamais iria recorrer ao jogo fácil da catarse banal. Até o último instante, o marido não aceita o sacrifício da esposa. Não é um covarde, não admite ser substituído. Aliás, utiliza com firmeza o pretexto de que o destino deve ser aceito sem discussão. Não é alguém que usa de subterfúgios para não se expor. É do tipo decidido. Mas a dialética de Alceste o convence. E, por fim, pelos outros, aceita o sacrifício do que ele tem de mais querido, a sua amada Alceste. Será que não se trata de uma manobra sagaz? Não, isso é desmentido pelo seu desespero, que quase o leva ao suicídio para reunir-se a Alceste. O horror para Admeto é permanecer vivo sem a sua mulher. Parece pouco? Devido a essa evolução trágica, o desfecho exige o *deus ex macchina.* O público clama por ele. Hércules intervém como "a cavalaria está chegando", para dissipar a dor que nessa altura dos acontecimentos já apoderou-se de todos os espectadores. Penso que essa é a maneira mais adequada de interpretar a moral de *Alceste.* Poderão objetar que sou ingênua... mesmo assim, deverão me convencer do contrário.

Apesar de tudo, não quero reconsiderar o meu julgamento sobre o comportamento geral do homem e de sua cultura marcadamente falocrática. Basta perceber a importância e o valor que o macho atribui a sua vareta mágica. Que se olharmos com a devida atenção, o que é? Um rabinho. O diabo o tem atrás, o macho na frente. Obviamente, por causa desse rabinho, que nos é apresentado como o eixo do universo, o homem sente-se invencível. Nós, mulheres, no entanto, precisamos admitir que somos imperfeitas em relação aos homens. Fazemos filhos com cada uma das partes do organismo no seu devido lugar – os dedos das mãos mais os dos pés num total de vinte, dois olhos, duas orelhas, um nariz... etc. Mas, sem o rabinho do macho, somos ineficientes; pior do que isso, somos seres inúteis. E, além do mais, existe um milagre digno de nota: a ereção! Vê-se aquela pequena lesma, deprimida, indefesa... e, repentinamente: zás-trás! Ergue-se altaneiro! Um fenômeno que ocorre sob as mais diversas situações... independe das condições atmosféricas... pode acontecer em terra, mas debaixo d'água também... se ela estiver suficientemente morna, ainda melhor. Soube de um piloto que teve uma extraordinária ereção no momento em que mergulhou com seu superbombardeiro sobre o seu objetivo. Milagre! Porém, para nós, mulheres, não nos acontece nada semelhante, nem se nos lançassem recheadas de dinamite, como bombas ou mísseis sobre o alvo.

Ainda precisamos frisar que o homem, desde o alvorecer da civilização, sempre designou com nomes grandiloqüentes o próprio órgão – já a palavra órgão me faz sair do sério, me faz vir à mente a basílica de São Pedro... e a missa cantada. Como dizia, o macho sempre brindou com nomes altissonantes a particularidade anatômica que faz a diferença: falo... Escutem como soa bem: falo! Prepúcio: isso poderia ser tudo, menos o que realmente é – "Sensacional aquele pregador que discursava para a massa de fiéis do alto de seu prepúcio!". Glande: parece o nome de uma flor exótica. "Pega, ofereço-lhe esse buquê de glandes perfumadas, segure-as apertadas junto ao peito!" A partir dessa terminologia podemos reconstruir uma poesia de Sófocles:

Veio altíssimo Hermíone
Prepúcio invicto
seguido pelo seu irmão Glande
na cabeça o elmo priápico
cavalgando o intrépido escroto.

Ao contrário, a partir da terminologia a que fomos submetidas, não conseguimos reconstruir absolutamente nada. Escolheram expressões horripilantes: "vagina". No máximo, podemos escorregar na vagina: "Quebrei o tornozelo escorregando na casca da vagina... Veja só!". Pior ainda: útero. Meu Deus, que nome! Até parece um insulto, um objeto contundente: "Olhe lá que eu atiro esse útero... que vai rebentar sua cabeça!". Isso para não falarmos de "vulva". Tudo bem que a marca Volvo está na moda, mas trata-se de outra coisa. Vulva poderia ser o nome do cruzamento entre um porco-espinho mexicano com um formigueiro peruano. Além de tudo, é venenosa com certeza. Se uma vulva morder você, injete rapidamente o mesmo antídoto usado no caso de uma picada de viúva negra.

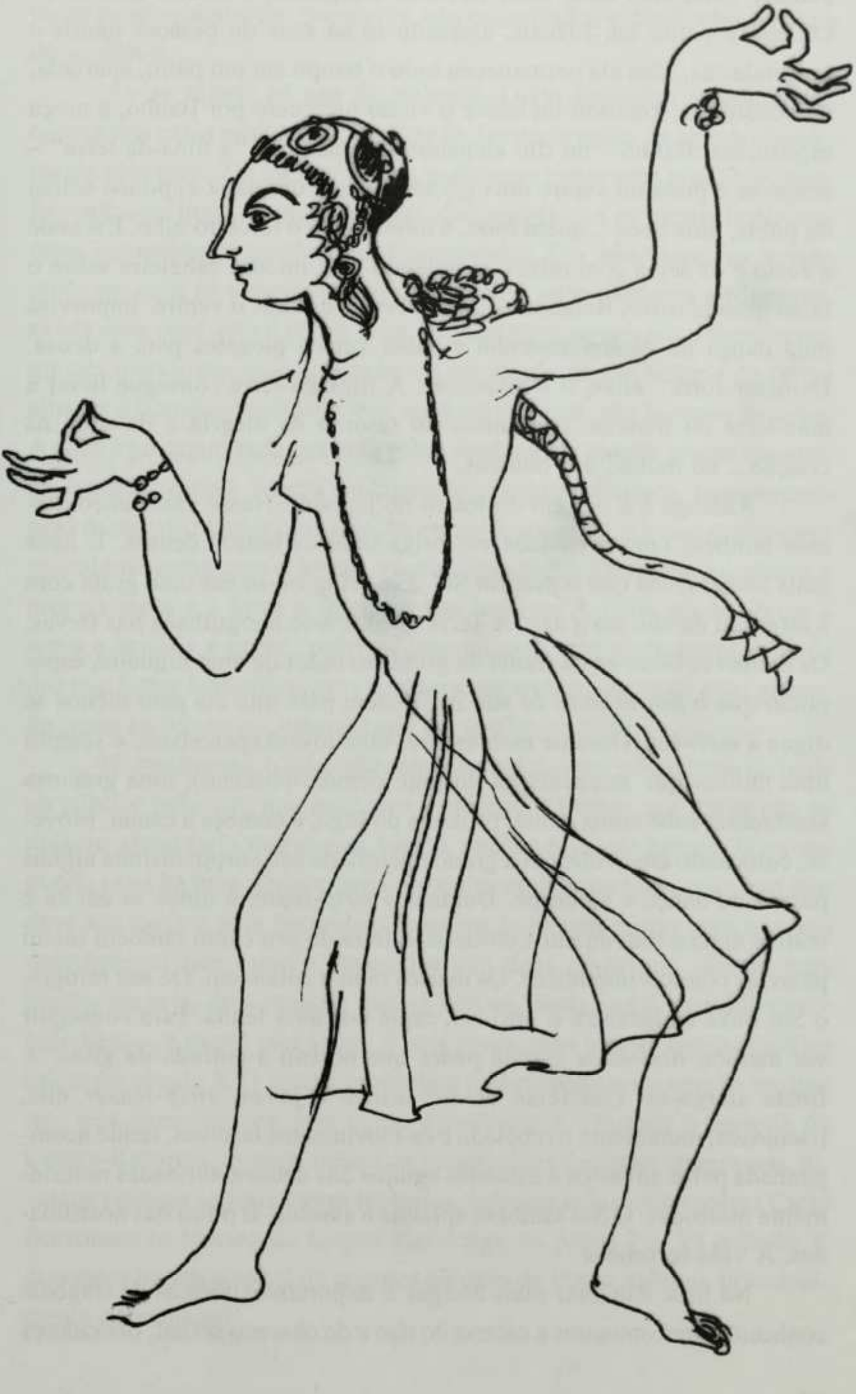
Não há nada a fazer: os homens puseram intencionalmente esses nomes para nos atormentar. Nem podemos cogitar na possibilidade de usar essas palavras em um canto épico; na melhor hipótese, podemos criar um conto de horror. Ei-lo:

> Os morcegos voavam ao crepúsculo
> as vaginas grasnavam no pântano
> era o momento em que depositavam os ovários
> um útero tremendo levantou-se na noite
> os espermatozóides morreram todos de susto!

Mas o horror maior é sem sombra de dúvida uma outra palavra... que, para ser sincera, só consigo pronunciar com muito esforço e que, em minha opinião, dirige-se exclusivamente a nós, mulheres... realmente, preciso fazer um esforço danado para pronunciá-la... bem, vamos lá: orgasmo. Meu Deus, que palavra! Repito, faço questão: em minha opinião, essa palavra refere-se única e exclusivamente ao sexo feminino... Os homens sentem prazer... nós, orgasmo. Possui um som horripilante... evocativo de monstros. Assemelha-se ao cruzamento entre um orangotango e um mandril: orgasmo! Posso já antecipar as manchetes dos jornais em letras garrafais: "Orgasmo adulto foge do zoológico!" ou "Freira agredida por um orgasmo enlouquecido que fugiu do circo americano". E quando dizem: "Atingi o orgasmo" – isso me sugere um coitado correndo como um louco atrás de um bonde e finalmente conseguindo alcançá-lo por meio de um grande salto!

Ao início, afirmei que era impossível uma mulher atuar em um palco na Grécia antiga. Na realidade, trata-se de um veto imposto somente a partir do século VII a.C. Anteriormente, pelo contrário, as mulheres atuavam e criavam histórias como protagonistas incontestes. Posso afirmar, com orgulho, que até mesmo a tragédia, em sua forma mais arcaica, foi criada por mulheres. E – um detalhe realmente surpreendente – eram tragédias que incluíam um elemento cômico, até mesmo bufo.

De fato, como relata Tessari em sua obra *Teatro do corpo, teatro da palavra,* o rito eleusínio, forma primária do espetáculo trágico, nasceu para celebrar um jogo bufo inventado por uma jovem, bastante espirituosa, com o intuito de livrar Deméter do desespero. A mãe-terra desceu do Olimpo depois de desentender-se com os outros deuses. Tudo porque eles não haviam intercedido para atender os pedidos dela, Deméter, mãe de Dioniso e Cora (a primavera). Ela incitou os deuses para que estes agissem no sentido de libertar Cora, raptada por Plutão... Afora



zombar dela, eles nada mais fizeram. Indignada, Deméter desceu do Olimpo e parou em Elêusis, alojando-se na casa de pessoas gentis e hospitaleiras. Mas ela permaneceu todo o tempo em um pátio, apartada, desconsolada. Recusou inclusive o vinho oferecido por Baubo, a moça espirituosa. Baubo – no rito eleusínio, chamada de "a filha-da-terra" – despe-se e pinta no ventre dois grandes olhos, um nariz e, pouco acima do púbis, uma boca... quem sabe, o umbigo era o terceiro olho. Esconde o rosto e os seios com raízes, simulando uma imensa cabeleira sobre o falso grande rosto. Balança as ancas, estufa e retrai o ventre, improvisa uma dança de caráter obsceno e canta versos picantes para a deusa. Deméter sorri... aliás, ri e diverte-se. A filha-da-terra consegue livrar a mãe-terra da tristeza. É o início do retorno da alegria e da vida na criação... no mundo dos homens.

Análoga é a origem do teatro nô japonês. Nesse caso, encontramos também uma divindade em briga com os outros deuses. É nada mais nada menos que o próprio Sol. Ele refugiou-se em uma gruta com a intenção de não mais sair. A Terra encontra-se mergulhada nas trevas. Os deuses reúnem-se na frente da gruta, ao redor de uma fogueira, esperando que o Sol se livre de sua ira. Pedem para que ele pelo menos se digne a ouvi-los. Durante essa espera, uma jovem (percebam, é sempre uma mulher que se encarrega do jogo cômico-obsceno), uma graciosa semideusa, sobe numa pedra, próxima do fogo, e começa a cantar. Move-se, colocando em evidência a grande beleza de seu corpo, insinua alguns passos de dança e se despe. Durante o *strip-tease,* a moça se excita e realiza alguns movimentos eróticos; a letra do seu canto também inclui palavras cômico-impudicas. Os deuses riem e aplaudem. De seu refúgio, o Sol ouve a algazarra e, curioso, espia por uma fenda. Para conseguir ver melhor, desloca a grande pedra que obstrui a entrada da gruta. A fresta alarga-se. Um feixe de luz atinge a jovem *strip-teaser* que, lisonjeada, incrementa o rebolado e os movimentos lascivos, sendo acompanhada pelos aplausos e assobios agudos dos deuses, entidades notoriamente mórbidas. O Sol também aplaude e assobia. É o fim das hostilidades. A vida recomeça.

Na base das duas mais antigas e importantes formas de tragédia conhecidas, encontramos a catarse do riso e do obsceno sexual, liberadores da luz e harmonia. Dessa maneira, o ressentimento, o ódio e o medo, em todas as representações populares, são exorcizados e dissipados no jogo do grotesco.

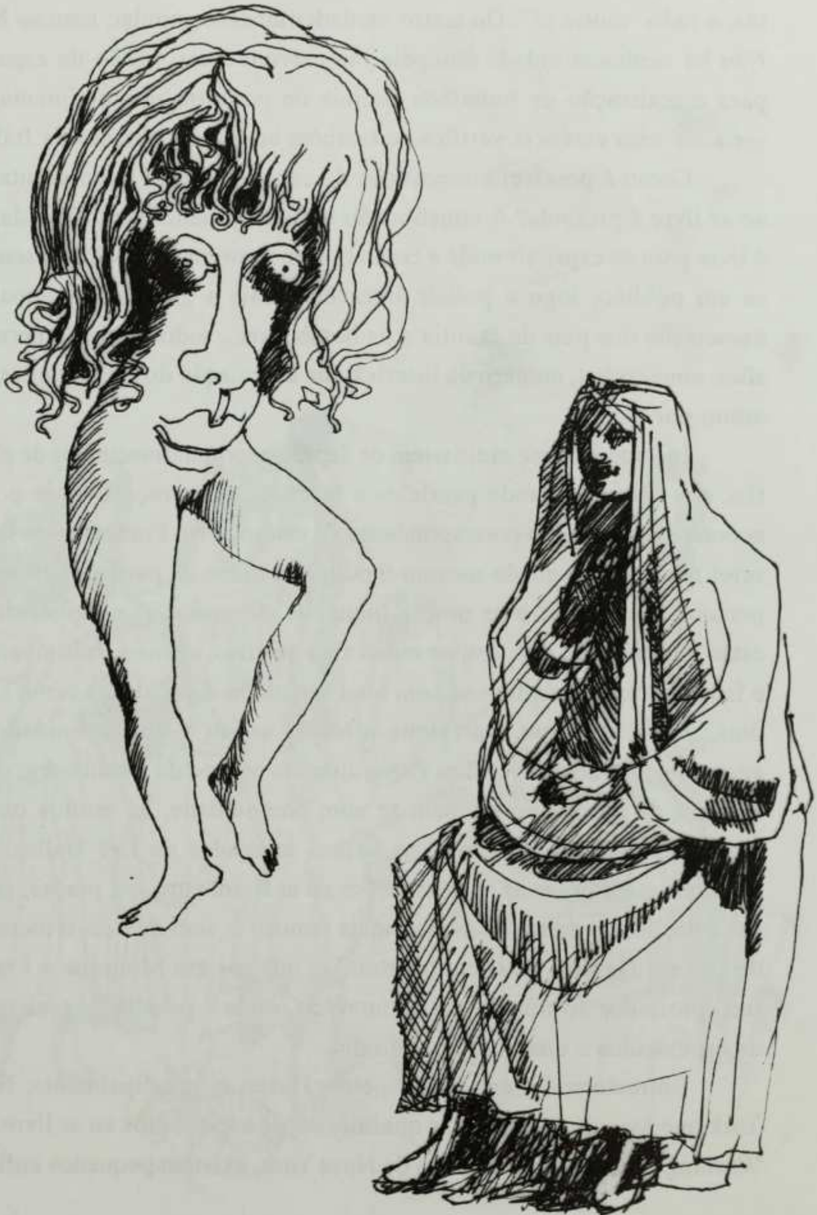
Ao se referir ao uso da máscara, Dario assinalou a dificuldade encontrada pelas mulheres em utilizá-la. Gostaria agora de abordar brevemente esse tema. Da mesma forma, nesse caso existe uma razão histórica. Em primeiro lugar, como já afirmei, durante séculos os papéis femininos eram interpretados por homens transvestidos. Em *Venexiana,* na versão posta em cena há algum tempo por Scaparro, na qual atuava a Moriconi, existe uma cena difícil de ser feita, pois estamos arriscados a fazer emergir um moralismo grosseiro entre os espectadores, em virtude de certas alusões à homossexualidade que, no texto original, são bastante pesadas. A cena é protagonizada por uma viúva apaixonada por um jovem forasteiro, o qual chegou a Veneza em busca de aventuras galantes. Transtornada pelo desejo de manter uma relação sexual fenomenal, a viúva sonha estar rolando na cama com o jovem, envencilhando-o... Desse modo, abraça a própria serva e a força a fingir ser um homem. A viúva ainda obriga a serva a beijá-la e gritar "palavras impetuosas", isto é, obscenas, à moda dos machistas fanfarrões, tudo isso para que tenha a ilusão de estar gozando junto ao forasteiro, emaranhada em seu louco amor.

Normalmente, o início da comédia incluía uma advertência dirigida ao público pelo ator que realizava o prólogo: "Espero que vocês não se deixem afetar pelo moralismo barato, enchendo-se de horror. Já na segunda cena há uma mulher beijando outra mulher na boca, mas isso não deve ser motivo para escândalo, pois vocês sabem muito bem que são dois homens que estarão atuando e não duas mulheres". Sendo uma ficção, ou seja, dois rapazes que se beijam, fantasiados de mulheres – tudo bem –, a moral está salva. É uma piada, mas mostra como ainda no início do século XVI estava proibida a participação no teatro de mulheres, seja como atrizes, seja como espectadoras. Durante o período da Contra-Reforma, quando inúmeras companhias italianas emigraram, diversos espaços teatrais foram fechados. Influenciados pelo cardeal Carlo Borromeo (o teórico da Contra-Reforma), os papas Pio VI e Paulo V desempenharam o papel de grandes algozes do teatro italiano, principalmente do romano.

Por sorte, nesse mesmo período, na França, as mulheres ocupavam um espaço bem diferente. É o momento em que Isabella Andreini, poetisa, escritora, atriz excepcional, alcança um sucesso triunfal junto ao grande público, mas além disso, e principalmente, um reconhecimento pleno por parte dos intelectuais. Isabella interpretava mais a si mesma do que um personagem propriamente dito. Dessa maneira, não sentia necessidade de usar uma máscara. Um outro motivo pelo qual as novas atrizes prescindiam da máscara era causado pela necessidade de fazer-se reconhecer, já não sem tempo, enquanto fêmeas autênticas e não transvestidas. Existem alguns personagens femininos, como, por exemplo, o da "Marcolfa", interpretado por mim no *Arlecchino*, que, em alguns casos, eram interpretados por mulheres que não usavam máscara, mas apenas uma maquiagem acrescida de alguns acessórios que caracterizavam o rosto: narizes e lábios postiços, sobrancelhas vistosas, verrugas, etc. Máscaras, jamais! Se fuçarmos exaustivamente os relatos teatrais acerca da história do espetáculo nunca vamos encontrar referências a máscaras femininas para atrizes.

Como é difícil encontrar textos e papéis adequados para uma atriz de teatro! Ainda mais difícil é encontrá-los para a representação ao ar livre, ou seja, o teatro de rua. Sem contar que, presentemente, ao menos na Itália, o teatro de rua está reduzido a uma ficção, uma utopia. Em Milão, acontece um festival de teatro de rua, do qual participam atores e *clowns* homens e mulheres, provenientes de toda a Europa... ironicamente, ou melhor, grotescamente todas as apresentações são realizadas em recintos fechados... quase sempre em palcos de teatro ou, quando muito, em pátios bem isolados. Aliás, se alguém se atrever a atuar na frente do Duomo de Milão ou em qualquer praça ou rua da cidade, logo irá receber uma multa capaz de deixá-lo com uma mão atrás e outra adiante. Conheço um saltimbanco – engolidor de fogo – que, na livre e democrática cidade de Milão, conseguiu acumular meio bilhão de liras em multas... e, da próxima vez, caso surpreendido, está arriscado a ser preso. Essa repressão provém da prefeitura de Milão que, por meio de seus assessores socialistas, declara sua permanente preocupação com a

ORIGINE DEI RITI ELEUSINI

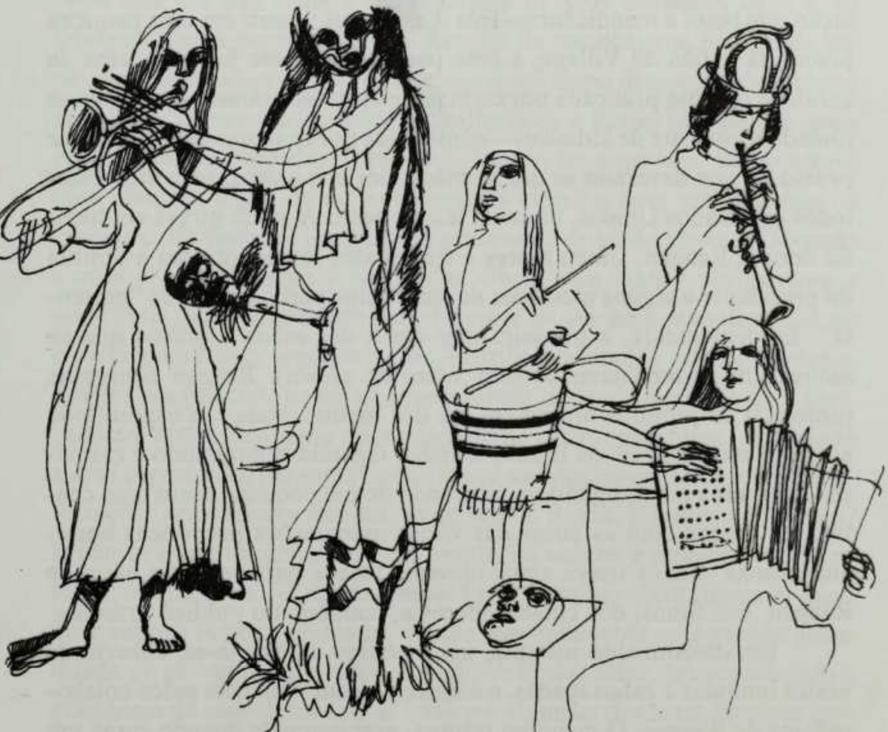


cultura popular. Mas qual delas? Aquela que inclui festivais de risoto ou festas no Naviglio, com suas barraquinhas, repletas de salsichas e sorvetes de plástico, crianças perdidas e velhinhas com ataques apopléticos?... Depois, naturalmente, flor na lapela, organizam mostras com atrações de prestígio internacional, que se apresentam para uma centena de eleitos, e tudo "morre aí". Do teatro verdadeiramente popular, nem se fala. Não há nenhuma cidade européia tão carente como Milão de espaços para a realização de trabalhos teatrais de pesquisa e experimentação séria... e essa carência verifica-se também em outras cidades da Itália.

Como é possível a renovação da cena teatral, se a representação ao ar livre é proibida? A constituição italiana garante que todo cidadão é livre para se exprimir onde e como quiser... porém, se você apresentar-se em público, logo a polícia intervém, mais a guarda municipal, a associação dos pais de família e os bombeiros... todos atrás de permissões, concessões, número de inscrição na associação dos ambulantes... e assim por diante.

Incomodam-me muitíssimo os depreciadores antinacionais de plantão, que vivem traçando paralelos e fazendo comparações entre o que acontece na Itália e o correspondente no estrangeiro. Porém, desta feita, serei obrigada a agir do mesmo modo. Em todos os países onde atuei, percebi que as ruas e as praças (algumas circunscritas e demarcadas) estão abertas para que grupos musicais e teatrais, *clowns*, saltimbancos e fabuladores apresentem-se com total liberdade. Em cidades como Londres, Paris, Munique, Barcelona e Madri assisti a uma infinidade de apresentações ao ar livre. Em Paris, além do espaço do Beaubourg, onde dezenas de grupos apresentam-se com comodidade, há muitos outros lugares, como, por exemplo, os velhos mercados de Les Halles. Em Londres, cultuam-se as apresentações ao ar livre: parques, praças, grandes estações do metrô. O espaço mais famoso é, sem dúvida, o mercado de Covent Garden. Existem quarteirões inteiros em Munique e Frankfurt, proibidos ao trânsito de automóveis, onde é possível a realização de espetáculos a qualquer hora do dia.

Entretanto, foi em Boston, New Haven e, principalmente, Nova York que assisti a verdadeiras quermesses de espetáculos ao ar livre. Na Washington Square, uma praça de Nova York, existem pequenos anfitea-



tros com dez metros de largura (assemelham-se a grandes bacias), onde se exibem, ininterruptamente, *clowns,* fabuladores, malabaristas, saltimbancos. Pude também assistir à atuação de um grupo de mulheres e uma cantora-mímica fabulosa. Um dos empresários teatrais mais importantes de Nova York, Art L'Ugoff, contou-me que por aquela praça passaram dezenas de importantes cômicos norte-americanos, como Eddie Murphy e John Belushi. Existem ainda recintos fechados, onde é possível apresentar-se, individualmente ou em grupo, como o Saint Mark, uma igreja anglicana na qual se produzem espetáculos teatrais e musicais ao longo de todo o dia. Em alternância ao culto religioso, apresentam-se grupos musicais, *clowns*, mímicos e fabuladores. Além disso, há outras centenas de pequenos espaços semelhantes e cabarés, onde toca-se, canta-se, atua-se em monólogos e rápidos esquetes.

Estava presente quando da famosa (nos EUA, ao menos) manifestação de solidariedade aos pobres da América, com a coleta de fundos para socorrer, de acordo com as estatísticas, os dez por cento da população que beira a mendicância. Três dias depois, assisti em uma pequena praça, na região do Village, a uma paródia, bastante ferina, acerca da caridade piedosa praticada por certa parte do *establishment*, que tinha se juntado à corrente de cidadãos – constituída por centenas de milhares de pessoas – que deveriam se dar as mãos, uns aos outros, para atravessar todos os Estados Unidos, da costa leste à oeste. A sátira girava em torno da família Reagan. Cinco atores e três atrizes representavam a família do presidente e alguns membros de sua equipe participantes da "corrente". Evidentemente, a primeira *gag* era a das mãos e braços que se alongavam desmedidamente (um *lazzo* de *clown*). Reagan conseguia prolongar os próprios braços em até dez metros. Nancy, a esposa toda agrados, uma espécie de Bambi murcha, tagarelava gorjeando e exibia-se, como uma prestidigitadora, retirando de um pequeno cesto uma centena de lenços com as cores das várias associações patrióticas norte-americanas. Nancy usava esses mesmos lenços para assoar o nariz de Reagan, dos filhos, dos colaboradores e, também, do público presente.

Em determinado instante, um mendigo aproxima-se, coberto de vestes imundas e esfarrapadas, e é afastado com violência pelos colaboradores de Reagan. O mendigo retorna, precisamente quando surge um operador carregando uma câmara de TV. Reagan então abraça o infeliz, com Nancy também introduzindo-se no grupo. Logo que o *cameraman* desaparece, o mendigo é tirado do chão e catapultado sobre o público. Nancy retira do interior de uma caixa todo o necessário para um piquenique. É uma caixa mágica, a partir da qual o presidente, em trajes de mágico, e sua esposa, em trajes de assistente, realizam autênticos milagres. Dessa caixa saem cadeiras, mesas, infláveis, barracas, pratos, toalhas, alimentos prontos, refrigerantes, cervejas e outras bebidas alcoólicas. Todos sentam-se ao redor da mesa, em cujo centro impera um imenso leitão assado. Eis que o *cameraman* ressurge. Fazem tudo desaparecer rapidamente; o leitão assado é disfarçado com um chapéu militar, um jaleco de general... Todos posam para a foto de grupo, abraçando carinhosamente o novo personagem assado... e depois começam a cantar *America the beautiful.*

Na realidade, como é do conhecimento geral, quando, em uma ocasião, Reagan precisou cantar esse hino popularíssimo, o público constatou que ele não sabia a letra. Diante de seus aparelhos de TV, os telespectadores perceberam que Reagan lia um pequeno pedaço de papel, oculto na palma da mão direita, como um aluno despreparado. Mesmo assim ele, de vez em quando, atrapalhava-se e ficava fora de sincronia em relação ao coro dos familiares. Nancy, ao contrário, demonstrava uma precisão digna de melhor aluna da classe e uma voz decidida de contralto. Na paródia, Reagan comportava-se de modo obsceno, levando a cola descaradamente à frente dos olhos, com Nancy obrigando-o a prescindir dela. O concerto transformava-se em uma autêntica rixa de *clowns*, com Nancy regendo o coro, distribuindo chutes, tapas e pisoteios. Reagan era trancado na caixa, sendo substituído pelo mendigo que, abraçado ao leitão, finalizava apoteoticamente o coro patriótico. Assistindo a esse espetáculo, perguntava-me: quiçá um dia conseguirei rever manifestações semelhantes nas praças de Milão, Roma, Nápoles e Florença? E pensar que esse gênero de representação nasceu e desenvolveu-se na Itália; obviamente, há muito tempo. Folheando um texto ilustrado qualquer sobre a história do teatro, vemos continuamente uma grande quantidade de gravuras e pinturas de alguns séculos atrás, testemunhando a existência de espetáculos ao ar livre em algumas das mais famosas praças da Itália. Eventualmente, a culpa é nossa, pois não nos empenhamos o suficiente para que esses espaços sejam reabertos e não fiquem sendo apenas uma simpática lembrança dos tempos idos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

As nossas fontes nem sempre são confiáveis
mas com certeza são quase sempre fascinantes.

Vocês encontrarão textos com o título original em alemão ou inglês. Fiz assim somente para impressioná-los.

A. TEXTOS HISTÓRICOS

1.

Entre as grandes coleções documentais permanecem fundamentais os *Rerum Italicarum Scriptores* (I-XXIV, Milão 1723-28) e as *Antiquitates Italicae Medii Aevi* (I-VI, Milão 1738-42), de L. A. Muratori.

Na historiografia moderna veja-se, além do *Sommario metodologico* de F. Chabot (em *Lezioni di storia moderna,* Roma s.d., mas de 1948):

P. Egidi, *Storia medioevale*, Roma 1922.

F. Cognasso, *Avviamento agli studi di storia medioevale*, Turim 1951.

M. Bendiscioli, *Introduzione alla storia medioevale, moderna e contemporanea*, Salerno 1959.

Para as fontes narrativas medievais – analítica, jornalística, historiografia militante – assinalamos, de M. Marti, o capítulo *La prosa*, em *Storia della Letteratura Italiana*, Milão 1965, vol. I, pp. 587-601; para os problemas de interpretação conexos, E. R. Curtius, *La Littérature européenne et le Moyen âge latin*, Paris 1956.

2.

Entre os compêndios clássicos e recentes sobre a Idade Média:

C. Troya, *Storia d'Italia nel Medio Evo*, Nápoles 1838-39.

C. Balbo, *Il sommario della storia d'Italia*, Turim 1845.

Cambridge Mediaeval History, organizada por J. B. Bury, 8 vols., Cambridge 1914-1949.

Weltgeschichte, organizada por Pflug-Hartung (trad. italiana *Storia universale*, Milão 1920 segs.).

L'évolution de l'humanité, organizada por H. Berr, Paris 1925 segs. (20 vols. dedicados à Idade Média, dos quais em trad. italiana as contribuições de M. Bloch, 1939-40).

Histoire Générale, organizada por G. Glotz, Paris 1928-45 (10 vols. dedicados à Idade Média).

C. Barbagallo, *Storia universale. Il Medioevo*, Turim 1936, vol. III.

J. H. Clapham e E. Powers, *Cambridge Economic History from the Decline of the Roman Empire*, Cambridge 1941 segs. (em trad. italiana as contribuições de Powers).

De *Storia Politica d'Italia*, Milão 1880 segs.:

C. A. Mor, *L'età feudale* (1953).

L. Simeoni, *Le Signorie* (1950).

R. Morghen, *I Comuni* (1962).

De *Storia d'Italia*, Milão 1935 segs.:

L. Salvatorelli, *L'Italia Medioevale* (1937).

– *L'Italia Comunale* (1941).

N. Valeri, *Signorie e Principati* (1950).

De *Storia d'Italia*, Turim 1935 segs.:

R. Caggese, *L'alto Medioevo* (1937).

– *Duecento-Trecento* (id.).

De *Storia d'Italia Einaudi*, Turim 1972 segs.:

I. I caratteri originali (1972).

II. Dalla caduta dell'Impero romano al secolo XVIII (1974).

3.

Sobre a história da Igreja e dos movimentos religiosos na Idade Média:

L. von Ranke, *Storia dei Papi*, ed. italiana Florença 1967.

R. Groethuysen, *Les origines de l'esprit de la bourgeoisie en France*, Paris 1927 (veja-se o vol. I: *L'Eglise et la bourgeoisie*).

G. Volpe, *Movimenti religiosi e sette ereticali nella società medievale italiana – Secoli XI-XIV*, Florença 1922 (1971^3).

R. Morghen, *Medioevo cristiano*, Bari 1952.

4.

Assinalamos enfim as seguintes monografias relativas aos vários aspectos e questões de história medieval, de publicação mais ou menos recente e de orientação preponderantemente materialista:

A. Hauser, *Storia sociale dell'arte*, Turim 1955.

E. Auerbach, *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, Turim 1956.

P. Wolff, *Storia e cultura nel Medioevo*, Bari 1968.

J. Huizinga, *L'autunno del Medioevo*, Florença 1965.

M. Bloch, *La società feudale*, Turim 1949.
– *Lavoro e tecnica nel Medioevo*, Florença 1971.
G. Duby, *L'economia medioevale*, Turim 1970.
G. Duby e R. Mandron, *Storia della civiltà francese*, Milão 1968.
G. Luzzato, *Storia economica d'Italia. Il Medioevo*, Florença 1967.
F. Romano, *Le classi sociali in Italia nel Medioevo*, Milão 1963.
L. Brentano, *Le origini del capitalismo*, Florença 1954 (1968^2).
M. Dobb, *Problemi di storia del capitalismo*, Roma 1970^3.
V. Rutenburg, *Popolo e movimenti popolari nell'Italia del' 300 e del'400*, Bolonha 1971.

B. ENSAIOS E ESTUDOS DE HISTÓRIA DO TEATRO

1.

Para as questões de caráter geral limitamo-nos a remeter a Silvio D'Amico, *Storia del teatro drammatico*, vol. I, Milão 1939-40 (A quarta edição, revista e ampliada por Sandro D'Amico, contém aparato bibliográfico atualizado até 1957). Outras obras fundamentais:

U. Albini, *Teatro greco*, em "Archeo", dezembro-janeiro 1986-87.
H. C. Baldry, *I Greci a teatro*, Bari 1972.
Ch. R. Beye, *La tragedia greca. Guida storica e critica*, Bari 1974.
E. K. Chambers, *The Mediaeval Stage*, Oxford 1903.
W. Cloetta, *Beiträge zur Literaturgeschichte des Mittelalters und der Renaissance* (I: *Komödie und Tragödie im Mittelalter*), Halle 1890.
W. Creizenach, *Geschichte des neueren Dramas*, Halle 1911-23.
V. De Bartholomaeis, *Origini della poesia drammatica italiana*, Bolonha 1924.
M. Manitius, *Geschichte der lateinischen Literatur des Mittelalters*, Monaco 1931.
E. du Méril, *Les origines latines du théâtre moderne*, Paris 1849.
A. Neppi Modona, *Gli edifici teatrali greci e romani*, Florença 1961.
A. F. Russo, *Aristofane autore di teatro*, Florença 1984.
I. Sanesi, *La Commedia*, Milão 1954^2.
P. Toschi, *Le origini del teatro italiano*, Turim 1950.
K. Young, *The Drama of the mediaeval Church*, Oxford 1933.

Assinalamos também o conjunto dos estudos do maior especialista de teatro medieval, Gustave Cohen, do qual citamos, nos parágrafos sucessivos, alguns títulos. Para indicações mais detalhadas sobre assuntos específicos, consultem-se os verbetes: *Miracolo, Mistero, Moralità, Natale, Pasqua, Passione*, da *Enciclopedia dello Spettacolo*.

Além disso, H. Kindermann, *Theatergeschichte Europas*, vol. I, Salzburg 1957.

2.

Quanto às coletâneas de textos vejam-se, além de C. J. Stratman, *Bibliography of Medioeval Drama*, Berkeley – Los Angeles 1954:

Ch. de Coussemaker, *Drames liturgiques du Moyen Âge, texte et musique*, Paris 1861.

P. de Julleville, *Les Mystères*, Paris 1880.

– *Répertoire du théâtre comique en France au Moyen Âge*, Paris 1886.

V. de Bartholomaeis, *Rime giullaresche e popolari d'Italia*, Bolonha s.d. (mas 1926).

J. B. Fuller, *Hilarii versus et ludi*, Nova York 1929.

G. F. Contini (sob supervisão de), *Teatro religioso del Medioevo fuori d'Italia*, Milão 1949.

G. Lazzeri, *Antologia dei primi secoli della letteratura italiana*, Milão 1954².

G. Vecchi, *Uffici drammatici padovani*, Florença 1954.

R. Glutz, *Miracles de Notre Dame par personnages*, Viena 1954.

F. M. Salter, *Mediaeval Drama in Chester*, Toronto 1954.

F. Lázaro Carreter, *Teatro Medieval*, Valência 1958.

G. W. G. Wickham, *Early English Stages*, Londres 1959.

G. F. Contini, *Poesia "popolare" e giullaresca*, Turim 1978.

– *Poeti del Duecento*, Milão-Nápoles 1960.

3.

A respeito de Ciullo d'Alcamo, confronte-se o texto crítico de G. F. Contini em *Poeti del Duecento* cit., vol. I, pp. 177-85. Além disso, vejam-se:

F. D'Ovidio, *Versificazione italiana e arte poetica medioevale*, Milão 1910.

G. A. Cesareo, *Le origini della poesia lirica in Italia*, Catania 1899.

V. de Bartholomaeis, *Rime giullaresche* cit., e *Un mimo giullaresco del Duecento*, em "Rivista d'Italia", março 1922.

A. Pagliaro, *Il Contrasto di Cielo d'Alcamo*, em *Saggi di critica semantica*, Messina-Florença 1953.

Poesia giullaresca e poesia popolare, Bari 1958.

A respeito de Matazone da Caligano, confronte-se o texto crítico em G. F. Contini, *Poeti del Duecento* cit., vol. I, pp.791-801 (mas a revisão do texto é obra de D'Arco S. Avalle). Veja-se também D. Merlini, *Saggio di ricerche sulla satira contro il villano*, Turim 1894.

4.

Sobre a arte do jogral e sobre a encenação dos espetáculos cômico-religiosos na Idade Média:

F. Freymond, *Jongleurs und Ménestrels*, s.l. 1883.

H. Reich, *Der Mimus*, Berlim 1903.

G. Bonifacio, *Giullari e uomini di corte nel' 200*, Nápoles 1907.

E. Faral, *Les Jongleurs en France au Moyen Âge*, Paris 1910.

R. Menéndez Pidal, *Poesia juglaresca y juglares*, Madri 1924.

A. Nicoll, *Mimes, Masques and Miracles*, Londres 1931.

G. Cohen, *Histoire de la mise en scène dans le théâtre religieux français du Moyen Âge*, Paris 1962².

– *Le livre de Conduite du régisseur et le Compte des Dépenses pour le Mystère de la Passion joué à Mons en 1501*, Strasbourg-Paris 1952.

A. Rava, *Opuscoli sul teatro medioevale. L'apparato scenico negli offici drammatici popolari*, s.l.s.d.

N. Lobbick, *Presepe come teatro*, Zurique 1934.

L. Civolla, *I fabulatori dell'alto Verbano*, Varese 1938.

A. Bassi, *Manichini e statue sceniche nel teatro medioevale prima e dopo il 1000* (Prefácio à mostra da Abadia de Chiaravalle, Milão 1969).

5.

Para o que concerne à "contaminação" entre sacro e profano, cômico e religioso, que é a constante do teatro popular da Idade Média, vejam-se:

M. Sepet, *Études sur les origines du théâtre au Moyen Âge*, Paris 1878.

M. Brodit, *Le comique dans le théâtre religieux*, Lausanne 1947.

A. Paophilet, *Jeu et Sapience du Moyen Âge*, Paris 1941.

G. Cohen, *Études d'histoire du théâtre en France au Moyen Âge et à la Renaissance*, Paris 1956.

6.

Sobre a máscara, sobre a *Commedia dell'Arte* e assuntos correlatos:

M. Apollonio, *Storia della Commedia dell'Arte*, Roma-Milão 1930.

G. Attinger, *L'Esprit de la "Commedia dell'Arte" dans le Théâtre Français*, Paris-Neuchatel 1950, Genebra 1969.

A. Baschet, *Les Comédiens Italiens à la Cour de France sous Charles IX, Henry III, Henry IV et Louis XIII*, Paris 1882.

A. G. Bragaglia, *La maschera mobile*, Foligno 1926.

U. Cecchi, *L'Arlecchino del Re Sole*, s.l.s.d.

P. M. Cecchini, *Frutti delle moderne Comedie et avvisi a chi le recita*, Pádua 1628.

A. Costantini, *La vita di Scaramuccia*, Turim 1973.

F. Croce, *Intorno alla "Commedia dell'Arte"*, em *Poesia popolare e poesia d'arte*, Bari 1932.

O. Driesen, *Der Ursprung des Harlekin. Ein kulturgeschichtliches Problem*, Berlim 1904.

P.-L. Duchartre, *La "Commedia dell'Arte" et ses enfants*, Paris 1955.

R. Fernandez, *Molière*, Milão 1980.

F. Gambelli, *"Quasi un recamo di concertate pezzette": le composizioni sul comico dell'Arlecchino Biancolelli*, em *"Biblioteca Teatrale"*, I, 1971, pp. 47-95.

Arlecchino dalla preistoria a Biancolelli, em *"Biblioteca Teatrale"*, 5, 1972, pp. 17-68.

E. Gherardi, *Le Théâtre Italien de Gherardi ou Recueil général de toutes les Comédies et Scènes françoises jouées par les Comédiens Italiens du Roi pendant tout le temps qu'ils ont été au service*, Paris 1700, 6 vols.

T.-S. Gueullette, *Traduction du Scénario de Joseph Dominique Biancolelli, dit Arlequin – Et l'Histoire du Théâtre Italien depuis l'année 1577 jusqu'à 1750 et les années suivantes*, Paris, Bibliotèque de l'Opéra, ms Rés. 625 (1-2).

R. Leydi, *Baracche e burattini*, s.l.s.d.

G. Macchia, *Il silenzio di Molière*, Milão 1975.

F. Marotti, *Il Teatro delle Favole Rappresentative: un progetto utopico*, em "*Biblioteca Teatrale*", 15-16, 1976, pp. 191-215.

A. Nicoll, *The World of Arlequin. A Critical Study of the Commedia dell'Arte*, Cambridge University Press, 1963 (trad. italiana *Il Mondo di Arlecchino*, Milão 1965, nova ed. 1980).

G. D. Ottonelli, *Della Christiana Moderatione del Theatro*, 5 livros, Florença 1646-52.

V. Pandolfi, *La Commedia dell'Arte. Storia e testi*, 6 vols., Florença 1957-1961.

A. Perrucci, *Dell'Arte rappresentativa premeditata ed all'improvviso. Parti due. Giovevole non solo a chi si diletta di rappresentare, ma a' predicatori, oratori, accademici e curiosi*, Nápoles 1699.

L. Rasi, *I comici italiani. Biografia, Bibliografia, Iconografia*, Florença, 2 vols., 1897 e 1905.

L. Roland, *Molière et la Comédie Italienne*, Paris 1967.

A. Scala, *Il teatro delle Favole rappresentative, overo la ricreatione comica, boscareccia e tragica, divisa in cinquanta giornate*, Veneza 1611 (ed. aos cuidados de F. Marotti, Milão 1976, 2 vols.).

M. Spaziani, *Il Théâtre Italien di Gherardi, otto commedie di Fatouville, Régnard e Dufresny*, Roma 1966.

F. Taviani, *La Commedia dell'Arte e la società barocca: la fascinazione del teatro*, Roma 1969.

F. Taviani e M. Schino, *Il segreto della Commedia dell'Arte. La memoria delle compagnie italiane del XVI, XVII e XVIII secolo*, Florença 1982.

R. Tessari, *La Commedia dell'Arte nel Seicento. "Industria" e "Arte giocosa" della civiltà barocca*, Florença 1969.

– *Commedia dell'Arte: la Maschera e l'Ombra*, Milão 1981.

ÍNDICE DE NOMES

Agatarco de Samo – cenógrafo grego (século V a.C.). Idealizador do primeiro cenário em perspectiva arquitetônica, para a representação de uma tragédia de Ésquilo.

Andreini, Francesco (1548-1624) – ator e autor da companhia dos Gelosi.

Andreini, Isabella (1562-1604) – atriz e mulher de letras. Na *Commedia dell'Arte*, deu vida ao tipo de mulher perdidamente apaixonada (*A loucura de Isabella*, 1589). Muito aclamada também na França, onde foi convidada à corte do rei.

Aretino, Pietro Bacci (1492-1556) – autor de panfletos, poeta e dramaturgo. *La cortigiana* (*A cortesã*) (1525) é sua obra mais famosa. Possui uma forma clássica, mas é fortemente realista e satírica.

Ariosto, Ludovico (1474-1533) – poeta e dramaturgo. Sua obra *Orlando Furioso* eclipsou a fama de suas comédias, importantes pelas suas ligações com a sociedade da época.

Aristófanes (446 a.C.?-385 a.C.) – dramaturgo grego. Autor de comédias que conservam resíduos dos ritos dionisíacos da fertilidade. Nos dois pólos de sua comicidade estão situados os instintos humanos e a sátira política.

Arlecchino (*Arlequim*) – nas récitas medievais surge a *trupe de Hellequin*, uma junção fantástica das almas dos mortos que retornam à terra nas noites de inverno; o próprio nome é freqüentemente atribuído a bufões e diabos. Alberto Naselli, em 1570, adotou provavelmente em primeiro lugar o nome de *Arlecchino* para o segundo *Zanni*, e Tristano Martinelli foi o primeiro a representar a máscara.

Barba, Eugenio – ator, diretor e teórico teatral. Foi diretor do Odin Teatret de Oslo, em 1964, e em Holstebro, desde 1966.

Battistela, Antonio – ator que interpretou o *Pantalone* no *Arlecchino, servidor de dois amos*, na versão de Strehler, além de muitos papéis shakespearianos.

Bene, Carmelo – ator, diretor teatral e cinematográfico, diretor de companhias e escritor.

Berliner Ensemble – companhia teatral fundada por Bertolt Brecht e Helene Weigel, em 1949.

Biancolelli, Giuseppe Domenico, dito *Dominique* (1636-1688) – ator da *Commedia dell'Arte*. A partir de 1661, estabeleceu o tipo do *Arlecchino* francês, ágil e impertinente. Existe uma coletânea de seus escritos, contendo desde comentários até roteiros.

Boccaccio, Giovanni (1313-1355) – humanista e escritor. O *Decameron* forneceu à *Commedia* inúmeras histórias e situações, incluindo alguns personagens que prefiguram as máscaras.

Bonvesin de la Riva – poeta do século XIII. Foi um dos primeiros a escrever em dialeto (milanês), particularmente contrastes profanos e religiosos.

Borboni, Paola – atriz de cinema e teatro. Célebre pela dicção plana e atuação contida, que interrompia com súbitas mudanças de tom.

Borromeo, Carlo (1538-1584) – arcebispo de Milão, em 1564, canonizado em 1610. Em luta contra os cômicos, impôs uma severa censura sobre os roteiros teatrais.

Bragaglia, Anton Giulio (1890-1960) – diretor de teatro e cenógrafo. Participou do movimento futurista e foi autor de um *Pulcinella*.

Brecht, Bertolt (1898-1956) – autor e teórico teatral. Revelou-se ao grande público italiano por meio da encenação de sua peça *A ópera dos três vinténs*, em 1956, com direção de Strehler.

Bruno, Giordano (1548-1600) – teórico dominicano, acusado de heresia e condenado à fogueira. A sua única obra dramática é o *Candelaio* (*O vendedor de velas*) (1582), de uma comicidade mórbida e feroz.

Buonarroti, il Giovane (1568-1646) – neto de Michelangelo, aluno de Galileu e autor de comédias.

Buttita, Ignazio – poeta e fabulador de Palermo. Escreveu baladas para Ciccio Busacca.

Celestina ou *A tragicomédia de Calisto e Melibea* – de autoria de Fernando de Rojas (1465-1541, aproximadamente). Obra monumental de vinte e um atos, cujo personagem principal – uma rufiona – provém de uma comédia anônima, que constitui seu primeiro ato.

Cherea, Francesco de'Nobilli – ator do princípio do século XVI. Dirigiu grupos de atores com métodos que antecipam a *Commedia dell'Arte*, colocando em cena adaptações de comédias latinas.

Clown – vocábulo inglês que originalmente designava um camponês. No teatro de Shakespeare, é um personagem situado entre o jogral e o louco (*fool*). A partir do século XIX, adquire como parceiro um personagem meio apatetado (Toni ou Auguste), que lhe serve de escada, mas, raramente, limita-se a representar um papel servil.

Decroux, Étienne – comediante da *École du Vieux Colombier*, mímico e professor de mímica do Piccolo Teatro, de Milão.

De Filippo, Eduardo (1900-1984) – respeitosamente chamado somente pelo primeiro nome. Foi autor, ator, dono de companhia e diretor teatral. Fo descreve as características de sua atuação em *Sábado, domingo e segunda.*

Della Porta, Giambattista (1535-1615) – douto discípulo de Galileu, traduziu Plauto e foi autor de comédias.

Diderot, Denis (1713-1784) – apaixonado por teatro, grande admirador da atuação italiana em Paris, consagrou inúmeras obras à arte dramática. As suas comédias nunca fizeram sucesso, mas os escritos teóricos que as acompanhavam introduziram temas novos e pertinentes para a reflexão, principalmente o *Paradoxo do ator* (1778).

Dioniso – o Baco dos gregos. É o deus arcaico, filho da grande mãe Deméter, irmão da primavera – Core –, cujo rito situa-se na base do teatro grego. O rito primordial representa-se no sacrifício de Dioniso sendo devorado pelos Titãs e esvaindo-se em sangue. Posteriormente, é o rito da comunhão coletiva, retomado também pelos cristãos.

Fabliaux – récitas em verso, compostas na França, entre os séculos XII e XIII, fonte inesgotável de situações e personagens para os narradores e autores de farsas.

Ferrari, Paolo (1822-1889) – ator e diretor de teatro. É também autor, em 1852, de um texto sobre Goldoni: *Goldoni e le sue sedici commedie nuove* (*Goldoni e as suas dezesseis novas comédias*).

Ferravilla, Edoardo (1846-1915) – ator e autor cômico milanês. Escrevia e atuava em dialeto, cuja "arte do silêncio" antecipa a de Eduardo (de Filippo).

Fregoli, Leopoldo (1867-1936) – ator de variedades. Foi um célebre transformista, capaz de representar até sessenta papéis em um mesmo espetáculo.

Ganassa, Alberto, dito *Zan Ganassa* (1540-1584) – um dos primeiros *Arlecchino*, idolatrado na corte francesa.

Goldoni, Carlo (1707-1793) – autor dramático veneziano. A partir de 1738, realizou a assim denominada "reforma do teatro italiano". Alterou a *Commedia dell'Arte*, eliminando gradualmente as máscaras e transformando os argumentos em textos inteiramente dialogados.

Gozzi, Carlo (1720-1806) – homem de teatro e autor de panfletos. Por motivos de caráter social, filosóficos e estéticos, colocou-se em oposição à concepção teatral do concidadão Goldoni.

Grotowsky, Jerzy – homem de teatro polonês. Fundou o Teatro Laboratório do Opole (1959) e Wroclaw (1965). É um dos maiores teóricos do denominado "Terceiro

Teatro". Após deixar a Polônia, dirige desde 1986 um Centro de Pesquisas Teatrais em Pontedera (Pisa).

Karagheuz, ou *Karagoz* – o termo pode indicar, seja o teatro de sombras turco, em que as silhuetas dos personagens são projetadas em uma tela branca, seja o seu protagonista. Este, que representa o camponês arrancado de sua terra de origem e oprimido pelas autoridades, mostra características similares às do personagem *Arlecchino*.

Lecoq, Jaques – ator-mímico. Foi aluno de Decroux e é animador de uma prestigiosa escola de mímica de Paris.

Machiavelli (*Maquiavel*), *Niccolò* (1469-1527) – político, filósofo e escritor. Em sua obra *Mandrágora* (1519), escrita em versos clássicos mas de expressiva crueza, trata da cultura popular, assinalando o início do teatro cômico realmente italiano.

Magnifico – título dos altos dignitários da República de Veneza. É representado no teatro por um velho ávido ou por um nobre decadente. Ao lado do *Zanni*, constitui o núcleo primitivo da *Commedia dell'Arte*.

Maiakovski, Vladimir (1893-1930) – poeta e dramaturgo. Foi animador do movimento futurista soviético. O seu grande afresco histórico, *Mistério-Bufo*, apresenta como subtítulo: *Representação heróica, épica e satírica de nossa época.*

Marceau, Marcel – ator-mímico. Foi aluno de Decroux. Em 1947, fundou uma companhia própria e é o criador do personagem Bip, o poeta vagabundo.

Martinelli, Tristano (1556-1630) – o primeiro *Arlecchino* célebre na França. Um *Arlecchino* diabólico e que refletia a vida do ator, um desclassificado social e irreverente em relação ao poder.

Moretti, Marcello (1910-1961) – ator internacionalmente célebre por sua interpretação da máscara de *Arlecchino*, na montagem de Strehler, de 1947.

Müller, Heiner – dramaturgo alemão. Reinterpretou e reescreveu o teatro grego antigo dentro de uma perspectiva filosófica contemporânea.

Pabst, Georg Wilhelm (1885-1967) – diretor de cinema alemão de origem austríaca. Fo atribui-lhe uma experiência realizada por Lev Koulechov, durante os anos vinte.

Pandolfi, Vito (1917-1974) – historiador teatral. Escreveu um texto fundamental, em seis volumes, dedicado à *Commedia dell'Arte*: *La Commedia dell'Arte, storia e testi* (*A* Commedia dell'Arte, *história e textos*).

Pantalone de' Bisognosi – é o nome do *Magnifico* nas primeiras representações documentadas (1518). Apaixonado lascivo ou pai autoritário, rico ou decaído, é o alvo principal das zombarias das máscaras que representam o povo.

Parenti, Franco (1921-1989) – ator. Interpretou o *Pantalone* no *Arlecchino* de Strehler e, em diversas ocasiões, textos de Ruzante.

Petrolini, Ettore (1886-1936) – ator e autor romano. A partir da miséria, apresentando-se nas casas mais modestas, tornou-se um famoso expoente do teatro de variedades, em nível internacional. Cantor, narrador e mestre do *nonsense*, inspirou gerações de atores.

Piccolo Teatro – fundado em 1947, em Milão, por Paolo Grassi e Giorgio Strehler. Foi o primeiro teatro estável da Itália, subvencionado pelo Estado.

Plekhanov, Gheorghi Valentinovitch (1856-1918) – socialista russo, teórico marxista, estudioso das relações entre o trabalho e a cultura popular.

Pulcinella (*Polichinelo*) – máscara napolitana, cuja origem parece remontar à atelana. Estava presente, certamente, nos carnavais do século XIV. No início do século XVII, foi introduzida na *Commedia dell'Arte* por Silvio Fiorilli. A partir do século XVIII é também o personagem principal das *Pulcinellate* (récitas de marionetes realizadas principalmente nos bairros populares).

Rancati – famosa empresa fabricante e locadora de equipamentos e adereços de cena. Confecciona igualmente manequins e bonecos para truques de vários tipos. Afirma-se que um público é *rancati* quando não reage ao espetáculo, permanecendo impassível e indiferente, exatamente como os bonecos cênicos do fabricante.

Rosvita (932-1002) – religiosa do monastério beneditino de Gandersheim (Brunschwig). É dela o primeiro texto teatral da época medieval de autoria conhecida. Trata-se de seis dramas inspirados nas comédias de Terêncio.

Ruzante, Angelo Beolco (1496?-1542) – autor de Pádua. Mesmo originário de um ambiente refinado, nunca perdeu o contato com a cultura popular. O seu *Ruzante* é um camponês pobre e cínico, às voltas com a miséria da guerra, uma máscara *ante litteram*.

Sacchi, Antonio (1708-1788) – ator. Especialista no papel de *Arlecchino*, foi ligado a Goldoni e a Gozzi.

Scala, Flaminio (1547-1624) – comediante e diretor da companhia dos Confidenti. A sua coletânea de 1611 *Teatro delle favole rappresentative* (*Teatro das fábulas representativas*) é um importante testemunho dos mecanismos que regulavam a improvisação na *Commedia dell'Arte*.

Scaparo, Maurizio – crítico teatral. Foi fundador do novo teatro Venexiana, além de diretor de muitos teatros estáveis e do Teatro Argentina, de Roma.

Scaramuccia – máscara napolitana. É uma evolução do personagem do *Capitano*. Tornou-se conhecida na França por meio de Tibério Fiorilli (1608-1688), que a representava. Molière considerava-se aluno de Tibério Fiorilli.

Strehler, Giorgio – um dos fundadores do Piccolo Teatro, de Milão. Encenou diversos autores clássicos, tais como Shakespeare e Goldoni, além de realizar a primeira direção italiana de inúmeros autores contemporâneos.

Totó (1898-1967) – ator teatral e cinematográfico. Formou-se nos pequenos teatros dos bairros populares de Nápoles. Desde 1922 até 1947, teve um sucesso ininterrupto nos espetáculos do teatro de variedades e do *avanspettacolo*, que permaneceu na carreira cinematográfica.

Venexiana, A – comédia anônima em cinco atos, em prosa e dialeto veneziano. Mesmo não pertencendo ao repertório da *Commedia dell'Arte*, suscitou interesse nos anos cinqüenta pelo seu realismo e crueza.

Zanni – este nome, em todas as suas variantes, é a deformação, nos dialetos da Itália setentrional, de *Gianni*. Personagem dos carnavais, antes mesmo de surgir nos textos escritos, é um ser fantasmático que coleta as almas dos mortos que retornam à terra. Historicamente, os *Zanni* são os montanheses emigrados do interior da Lombardia para Veneza, durante o século XVI. O conflito entre o *Zanni* e o *Magnifico* é o embrião da comédia: conflito entre o "patrão" e o "proletário", entre o aldeão e o camponês, incompreensão entre aquele que fala o dialeto veneziano e aquele que parece balbuciar uma língua ininteligível. O desenvolvimento inevitável é o recurso das duas partes às suas armas: o *Magnifico* possui o poder e o "desajeitado" *Zanni* recorre à astúcia e à ironia.

ÍNDICE GERAL

Prólogo, 9
Primeira Jornada,15
    A *Commedia dell'Arte*, 15
    Arlecchino, o grande garanhão, 15
    Tudo truque e preparação, 17
    Os Rame e o ofício do improviso, 19
    De onde nasce a expressão *Commedia dell'Arte*, 20
    Direitos e privilégios "sobre a praça", 20
    Croce e a idéia (fixa) do texto, 22
    Casanova e o elogio da palavra de *Arlecchino*: método e estilo, 22
    Contra a idéia dos cômicos esfarrapados, 23
    Diderot e o paradoxo contra os "cômicos", 24
    Quem se comove é um vigarista, 24
    Huguenotes terroristas, 26
    "O ator que morra", 30
    As máscaras não servem para mascarar, 31
    Os cavernícolas com a máscara, 31
    Os *mammuttones*, 33
    A chegada de Dioniso, 33
    Dioniso na Tessália, 36
    A tragédia e a comunhão, 37
    Máscaras de quintal, 38
    Marionetes e fantoches, 42
    A máscara como megafone, 44
    O *Arlecchino*-fauno, 45
    O *Boccaccione* provocador de Aristófanes, 46
    Usar a máscara faz mal, 46
    Tire as mãos da máscara, 47
    O blablablá dos pássaros, 51
    O corpo como moldura à máscara, 53
    Diga-me a profissão e eu lhe direi o gesto, 53
    Canto e dança do trabalho com cordas, 54
    Remar cantando, 55
    Os remadores remam copiando as métricas dos poetas, 58
    Trabalhar, porém com estilo, 59
    Vamos fazer os movimentos (o gesto como acompanhamento), 60
    Os cegos do gesto e a salada, 61
    Gestualidade e gesticulação, 62
    Concerto para rangido, tosse e roer de balas, 63
    O espião da risada. Um conselho de passagem, 64
    A máscara não tem telefone, 64

  - Primeiro raciocínio sobre a síntese, 64
  - A bacia no centro do universo, 65
  - Quem não dançar como o jaguar não faz a revolução, 66
  - Como aprender a expressão do jaguar, 67
  - Mármore e coralidade, 68
  - As catedrais pré-fabricadas, 69
  - Um canto para os pés não serem pisados, 70
  - Nem tudo pode ser classificado, 71
  - E nós nos prendemos à prensa, 72
  - O gesto e a máscara, 73
  - Os *Zanni* estão chegando!, 75
  - O *boom* das prostitutas, 75
  - Temos uma filmadora na cabeça, 77
  - Diabo de *Arlecchino*!, 80
  - A expulsão dos cômicos, 83
  - Como embotar uma criança, 89
  - É proibido ter piedade de si mesma, 92
- Segunda Jornada, 97
  - Falar sem palavras, 97
  - Fazer rir sem saber, 102
  - A diáspora dos cômicos, 105
  - O elogio de *San Carlon d'Arona*, 105
  - Espanquem os cômicos; eles atuam com mais fantasia, 106
  - O censor não pode entender, 107
  - Banqueiros equilibristas, 108
  - Perucas, babados e mantos, 109
  - As máscaras respiram, 111
  - Lição de Scapino em *grammelot* francês, 114
  - O estorvo do narigão, 116
  - A vespa cômica, 117
  - O falso incidente, 119
  - Quebrar a quarta parede, 119
  - Na periferia do império, 121
  - O beijo do papa voador, 122
  - Calados! O cientista vai falar!, 124
  - *Grammelot* ao vivo, 128
  - Estudar para crer... com reservas, 129
  - Nadar como um violino, 130
  - Hamlet ou o bufão, 132
  - "*Jugulares scurrae*", 132
  - Obrigado aos escrivãos e às suas outorgas, 134
  - Jograis sórdidos, 134
  - Os senhores transvestidos, 137
  - "*Una notte abbrazzato cu'tte*", 138
  - Mesmo afogada, 139
  - "*Viva lo'imperadore, grazi'a deo!*", 140
  - O papel dos jograis, 141
  - Os jograis na guerra dos camponeses na Alemanha, 142
  - A história feita com as gavetas, 144
- Terceira Jornada, 147
  - Grudar o espectador na poltrona: a "situação", 147
  - Julieta, a louca!, 148
  - Com Eduardo, atropelados por um carro, 149
  - Três mímicos cegos, 152
  - Os olhos da situação, 154
  - Com truque e preparação: a montagem, 156
  - De Sica, ladrão de imagens, 158
  - Lázaro feito em pedaços, 164
  - O mexerico, 169
  - O espectador videodependente... do ator, 171
  - Não cair na tumba, 171
  - Cumplicidade e adulação, 172
  - Mas Cristo, quando chega?, 174
  - Sugerir, não descrever, 175
  - Ao invés do santo chegam aliches, 176
  - Marcos! Meu amigo!, 178
  - "Eis aí, risonho, o maio", 182
  - Um diabo que dá sua alma, 186
  - A purgação dos jesuítas, 187
  - O carnaval do exorcismo do medo, 188
  - Eis aí novamente o *Zanni*... aliás, o *Zannone*, 189
  - Como educar o público, 190
  - O lamento atormentado do autor não-representado, 191
  - Porém, o autor não desiste, 192
  - Quem irá lhes ensinar o ofício?, 193
  - Chutes na cara do espectador apático, 193
  - O truque é: jogar tudo sempre de pernas para o ar, 196
  - A rasteira nos críticos impacientes, 197